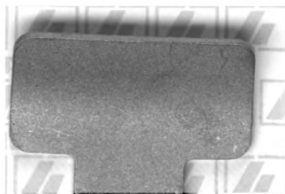
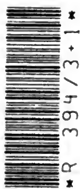





*R 394/3*1*




LIBERTÉ ET PATRIE
DON FAIT À LA
Bibliothèque Cantonale
et Universitaire
M. L. Walras
professeur
Lausanne
SIDER

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE.

TOME III.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,
IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE,

DEPUIS LA RENAISSANCE DES BEAUX-ARTS, JUSQUES VERS LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE.

PAR L'ABBÉ LANZI;

TRADUITE DE L'ITALIEN SUR LA 3e ÉDITION,

PAR Mlle ARMANDE DIEUDÉ.

TOME III.





A PARIS,

CHEZ { H. SEGUIN, RUE DE SEINE, No 12.
DUFART, QUAI VOLTAIRE, No 19.

1824.

HISTOIRE

DE LA PEINTURE

DANS LA HAUTE ITALIE.

LIVRE I.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

Cette école n'aurait pas besoin d'un nouvel historien, si M. Antonio Zanetti dans son estimable ouvrage intitulé : *la Pittura Veneziana*, eût fait une revue générale des artistes de l'État vénitien ; mais il ne s'est occupé que de ceux qui ont peint à Venise même, soit pour les églises, soit pour d'autres édifices publics. Il n'en a pas moins rendu un grand service à ceux qui veulent écrire après lui sur le même sujet, et se tracer un plan moins resserré. Il a suivi une excellente méthode pour diviser les époques, marquer la différence des styles, balancer les divers degrés de mérite d'une multitude de peintres, et démontrer ainsi à quel siècle, et à quel ordre, chacun d'eux appartient. Ceux qu'il a passés sous silence peuvent facilement être rangés dans l'une des classes qu'il a distinguées, et l'ensemble de l'histoire peut se développer sur le plan même qu'il a conçu. Pour connaître les artistes qu'il a négligés, il suffit de consulter les Mémoires sur l'État vénitien,

qui ont d'abord été recueillis par Vasari, et plus complètement après lui par le chevalier Ridolfi dans les *Vies* des peintres vénitiens, puis, enfin, par Boschini dans les *miniere della pittura*, dans la *carta del navegar pittoresco*, et dans d'autres livres. Je voudrais ne mécontenter aucun de mes lecteurs en citant quelquefois Vasari, contre lequel les historiens de l'école vénitienne ont montré encore plus d'animosité, que ceux des écoles romaine, siennoise et napolitaine. J'ai déja rapporté ailleurs leurs plaintes, en y ajoutant tout ce que j'ai cru capable de le justifier. Il serait donc inutile de m'engager maintenant dans des répétitions pour répondre aux historiens de Venise. Je me contenterai de dire que Vasari s'est plus d'une fois répandu en éloges envers les professeurs vénitiens, et particulièrement dans les Vies de *Carpaccio*, de *Liberale*, de *Pordenone*. J'ajouterai que si dans quelque occasion il lui est arrivé de se tromper, faute de notices suffisamment exactes, ou si peut-être il a été entraîné par un certain esprit de rivalité ou de patriotisme, qui aura guidé sa plume et animé ses écrits à son insçu, il ne me sera point difficile, aidé de toutes les lumières dont brillent les belles-lettres dans notre siècle (1), de recueillir, à l'égard des plus anciens peintres de cette école, des noms et des ren-

(1) M. Bottari observe que dans la vie de *Franco*, Giorgio Vasari s'est montré trop sobre de louanges à l'égard du Tintoret et de Paul Véronèse ; on peut dire la même chose de *Gambara* et de bien d'autres qui vivaient alors, ou qui étaient déja morts dans le temps auquel il écrivait. A ces jugements ont succédé ceux des Carraches et de beaucoup de professeurs habiles, auxquels on peut s'en rapporter en toute assurance.

seignements plus exacts, ainsi que des jugements moins défectueux que ceux de Vasari (1). Quant aux peintres plus modernes, à l'époque desquels il n'a pu parvenir, j'ai des matériaux historiques, qui, s'il ne sont pas très-abondants, sont moins stériles peut-être, que ceux qui appartiennent aux autres écoles de l'Italie. Outre Ridolfi, Boschini, Zanetti, j'ai sous les yeux les historiens de chaque ville en particulier, chez lesquels l'Orlandi lui-même a puisé des détails relatifs à plusieurs artistes. L'on doit placer à la tête de tous ces écrivains M. Zamboni, à cause de l'abondance et de l'authenticité des documents qu'il a rassemblés dans ses *Fabbriche di Brescia*. J'ai consulté en outre d'autres auteurs qui se sont occupés spécialement de réunir les mémoires et de publier les Vies des peintres de leur pays, ainsi que le Commandeur del Pozzo l'a fait pour ceux de Vérone (2), le comte Tassi pour ceux de Bergame, M. Verci pour ceux de Bassano. J'ai trouvé aussi de grands secours dans les *Guides*, c'est-à dire dans les descriptions des tableaux exposés dans la plupart des villes de l'État vénitien, encore que ces sortes d'ouvrages ne soient pas tous d'un mérite égal. Il y a un Guide de Trévise rédigé par Rigamonti, un

(1) Il a paru à Bassano, en 1800, une *Notizia d'opere di disegno*, écrite en 1550, ou environ, par un anonyme vraisemblablement padouan. Elle a été publiée et commentée par le savant abbé Morelli : on y lit des anecdotes qui regardent principalement l'école vénitienne.

(2) *Cignaroli*, peintre très-renommé, composa non-seulement un catalogue raisonné des peintres de Vérone, ouvrage publié dans la *Chronique* de Zagata (T. III), mais il laissa en outre des notes manuscrites sur tout l'ouvrage de *Pozzo*.

autre, de Vicence, imprimé par Vendramini Mosca, un de Brescia, par Carboni, un de Vérone, extrait en partie de la *Verona illustrata* du marquis Maffei, un de Venise, de l'année 1733, par M. Antonio Zanetti, auquel on doit encore des éloges pour cet ouvrage. Le Guide de Padoue, composé dans l'origine par Rosetti, puis corrigé et amélioré par le Brandolese, est très-riche en mémoires historiques sur les peintres de cette ville. Bartoli, dans le Guide de Rovigo, nous a communiqué une infinité de choses neuves et intéressantes, et il a fixé d'une manière plus précise les époques relatives à certains professeurs; enfin, le docteur Pasta nous a rendu les mêmes services dans le Guide de Bergame. J'ai joint à tous ces matériaux une quantité de notices puisées dans les éloges de M. Longhi et dans quelques catalogues de galeries particulières; puis diverses anecdotes, ou que j'ai recueillies moi-même, ou qui m'ont été communiquées par plusieurs de mes amis (1), principalement par le savant M. Gio. Maria Sasso, qui nous fait espérer une *Venezia Pittrice*, ornée des dessins tirés des meilleures peintures de cette école, qui seront gravés avec le plus grand soin (2).

(1) M. le comte chevalier de Lazzara m'a mis à portée de profiter, pour cette édition, d'un manuscrit de *Natal Melchiori*, composé en 1728, et intitulé : *Vite de' pittori veneti*. Cet écrivain doit avoir d'autant plus d'autorité, qu'il était peintre, et qu'il connut la plupart des personnages dont il écrivit l'histoire.

(2) Cet écrivain recommandable a cessé de vivre et son ouvrage n'a point encore paru; mais on a publié celui de M. le comte chanoine de Rinaldis, sur les peintures du Frioul. L'au-

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les Anciens.

Si en commençant la description de chaque école je prenais pour exemple l'*Etruria Pittrice*, où les peintures sont toujours précédées de quelques mosaïques, j'aurais à nommer ici celles de Grado, productions du sixième siècle, désignées sous le nom du patriarche Élie. Puis celles de Torcello, et quelques autres qui furent exécutées, soit à Venise, soit dans les Iles, soit en Terre-Ferme, pendant les siècles suivants, à mesure que les édifices se multipliaient avec les acquisitions de l'État vénitien. Mais en supposant que ces mosaïques (ainsi qu'une grande partie de celles de Rome) puissent avoir été incrustées par des Grecs, le titre de mon ouvrage, qui se limite à la peinture, et à l'époque de sa renaissance en Italie, ne me permet pas de m'arrêter beaucoup à ces antiques monuments des beaux-arts que l'on aperçoit isolément çà et là, sans pouvoir les classer par succession d'é-

teur fait connaître cette grande école beaucoup mieux et avec bien plus d'étendue qu'on ne l'avait connue d'abord par les courtes notices que l'Altan avait rédigées. Il n'est pas toujours exact, et il écrirait mieux, s'il avait vu davantage. L'ouvrage en deux volumes du P. M. *Federici* sur les artistes de la Marche Trévisane, a aussi vu le jour : il est accompagné d'une grande quantité de documents, et convient mieux que le précédent à un lecteur instruit. Cependant, comme tous les livres qui contiennent des opinions nouvelles, il jette quelquefois de l'indécision dans le jugement.

coles. Je ne néglige cependant point de les indiquer lorsque l'occasion s'en présente, afin de donner, s'il est possible, plus d'intérêt et de variété à cette histoire; mais c'est dans d'autres livres que l'on doit en chercher une nomenclature détaillée. Je dois me renfermer ici dans ce qui a rapport à la seule peinture, depuis les premiers instants de sa restauration. Le plus ancien monument de cet art, qui existe dans l'État vénitien, est, je crois, à Vérone, dans un souterrain des religieuses de l'ordre de San Nazario et San Celso; et quoique ce lieu soit inaccessible à la foule des curieux, les compositions qu'il renferme ont été gravées par les soins éclairés de M. Dionisi. On voit dans cette enceinte, qui fut jadis un oratoire des fidèles, la Représentation de plusieurs mystères de la Rédemption, quelques Apôtres, et quelques Saints martyrs : le morceau le plus remarquable est le Passage d'un juste, de cette vie à la vie éternelle; l'archange Saint-Michel assiste à cette scène solennelle. Les symboles, les fabriques, le dessin, les mouvements, les habits des figures, les caractères écrits, ne permettent pas de douter que cette peinture ne soit antérieure de beaucoup, à la régénération des arts en Italie. Mais la plupart des écrivains font remonter les premiers essais de la peinture vénitienne au onzième siècle, c'est-à-dire à l'année 1070, ou environ, quand le doge Selvo appela des mosaïstes de la Grèce pour orner le magnifique temple dédié à l'évangéliste St-Marc. Ces artistes, quelque grossiers qu'ils fussent, devaient cependant avoir quelques notions de la peinture; car il est impossible de faire une mosaïque sans que la composition qui doit être exécutée, soit d'abord dessinée, puis

coloriée sur des cartons; ces incrustations formèrent, dit-on, les premiers rudiments de la peinture à Venise. Quoi qu'il en soit, l'art y prit bientôt racine, et avança rapidement après l'année 1204, lorsque, Constantinople ayant été prise, Venise se remplit non-seulement d'artistes grecs, mais de peintures, de statues, et de bas-reliefs qui y furent apportés de ce pays (1). Si je ne m'étais point prescrit de restreindre mes descriptions aux peintures qui existent, et de ne donner des autres et de ceux qui les produisirent, qu'une légère idée, je pourrais prouver par des faits historiques, que depuis ce temps, la métropole de l'État vénitien eut toujours une affluence de peintres, et que dès le treizième siècle, il s'y forma une compagnie régie par des lois et par des statuts qui lui étaient propres. Mais il ne reste de ces artistes si anciens, ou que leur nom seul, et de ce nombre sont *Jean* de Venise, et *Martinello* de Bassano; ou, si leur nom a disparu, il existe seulement quelqu'un de leurs ouvrages, comme le Cercueil en bois de la *bienheureuse* Julienne, peint vers l'année 1262, qui fut celle de sa mort : ce monument est demeuré dans son couvent de San Biagio, à la *Giudecca*, et il y fut toujours en vénération, même après que le corps de la sainte eut été transporté dans un cercueil de pierre en 1297. On y a figuré Saint-Blaise, titulaire de l'église, San Cataldo, évêque, et la *bienheureuse* Julienne; ceux-là debout, celle-ci agenouillée : leurs noms sont en latin, et le style de la peinture, quoique grossier, n'a rien du caractère grec. Peut-être la figure que l'on voit dans l'angle, est-elle celle

Peintres des XIII[e] et XIV[e] siècles.

Jean de Venise. Martinello de Bassano.

(1) Rannusio, *Guerra di Costantinopoli*, Lib. III, p. 94.

du peintre lui-même, duquel M. l'abbé Boni a découvert dernièrement une Piété, qui peut faire considérer l'auteur comme le Cimabue de l'école venitienne; mais cette peinture ayant déja été décrite dans la collection florentine des *Opuscules Scientifiques*, etc., en 1808, ne le sera pas plus au long ici. Le lecteur trouvera dans le même ouvrage des noms de ces premiers artistes vénitiens, jusqu'alors inconnus à l'histoire, et qui ont été récemment découverts par l'auteur. Tels sont, un *Stefano Pievano* de Sainte-Agnès, duquel on cite un tableau de l'année 1381, puis un *Alberegno* et un *Esegrenio*, appartenant aussi au quatorzième siècle; l'abbé Boni rappelle en même temps deux images de la Vierge qui ont été récemment découvertes, et dont l'auteur est Thomas de Modène. Ces figures sont assez bien conservées pour avoir donné lieu à de nouvelles controverses et à de nouvelles expériences, tendant à déterminer si elles ont été peintes à l'huile ou à la détrempe. Mais ces nouvelles expériences faites à Florence, démontrent avec une évidence toujours plus grande, le peu de probabilité que ce Thomas ait jamais peint à l'huile.

Stefano Pievano. Alberegno, Esegrenio.

Les noms, ainsi que les ouvrages des peintres vénitiens, commencent à figurer après l'année 1300, époque pendant laquelle, soit par les exemples de *Giotto*, soit par leur propre industrie, les artistes de la ville et de l'État vénitien parvinrent à améliorer et à ennoblir leur manière. Giotto était à Padoue en 1306, selon un manuscrit cité par Rossetti (1): mais

Giotto et ceux de son école.

(1) *Descrizione della pittura*, etc., p. 19. Le savant M. Morelli désigne la même époque et la confirme par de nouveaux arguments dans ses annotations à la *Notizia*, etc., page 146.

selon Vasari, il revint d'Avignon en 1316, et peu de temps après peignit à Vérone, dans le palais de Can della Scala ; puis à Padoue, une chapelle dans l'église du Saint ; l'historien ajoute que Giotto, vers la fin de sa vie, fut appelé encore une fois dans la même ville, et qu'il y orna de ses peintures plusieurs autres édifices. Il ne reste rien de ce peintre à Vérone, mais on voit encore à Padoue l'oratoire de l'Annonciation à l'Arena tout environné de compartiments, dans chacun desquels il a figuré un trait de l'Évangile. Cet ouvrage étonne et parce qu'il est mieux conservé qu'aucun autre de ceux qu'il peignit à fresque, et parce qu'il est plein de cette grace native et de ce grandiose que Giotto savait si bien allier ensemble. Quant à la chapelle, on croit que Vasari a écrit avec moins d'exactitude, car Savonarola, cité par M. Morelli (*), raconte que Giotto avait orné l'oratoire de l'Arena, *Capitulumque Antonii nostri :* et en effet, il reste encore dans la salle du chapitre, quoiqu'elle ait été blanchie, quelques traces de l'ancienne peinture. On rapporte dans un manuscrit très-ancien, puisqu'il date de 1312 (1), que cet artiste avait aussi travaillé *in Palatio comitis*; quelques-uns pensent que l'on doit lire *communis*, et entendre par là un salon duquel je parlerai dans peu d'instants.

A Giotto succéda *Juste* de Padoue, ainsi nommé à cause de sa résidence dans cette ville, et du droit de cité qu'il y avait obtenu : du reste, il était Florentin, Giusto de Padoue.

(*) Page 101.

(1) Il fut publié par Muratori sous le titre suivant : *Riccobaldi Ferrariensis, sive anonymi scriptoris compilatio chronologica usque ad annum* 312. (*Rerum italic. scriptores*, T. IX, page 255.)

et appartenait à la famille des Menabuoi. C'est à cet élève de Giotto que Vasari attribue le grand ouvrage de l'église de St-Jean-Baptiste. Dans le tableau de l'autel, Giusto (s'il en est véritablement l'auteur), représenta plusieurs traits de la vie du Précurseur : il figura sur les parois, des sujets évangéliques, avec les mystères de l'Apocalypse, et fit dans la coupole une gloire où l'on voit rangés, comme dans un consistoire, une multitude de bienheureux, sur des plans et avec des costumes divers, idée simple en elle-même, mais exécutée avec un bonheur et avec une régularité presque inconcevables pour cette époque. On trouve dans la *Notizia Morelli*, qu'on lisait autrefois sur une porte de la même église, *Opus Joannis et Antonii de Padua.* Ce furent peut-être des aides de Giusto; et peut-être aussi, comme le soupçonne l'auteur du manuscrit cité, peignirent-ils la totalité du temple : ce qui semble non-seulement augmenter le nombre des artistes de Padoue, mais encore multiplier les imitateurs de Giotto; car les ouvrages que nous venons de décrire sont aussi conformes au style de ce peintre, que ceux de Taddeo Gaddi, ou de ses autres condisciples, à Florence. L'auteur de la même notice n'accorde pas moins de mérite à *Jacopo Davanzo*, duquel je parlerai plus au long en décrivant l'école bolonaise.

Gio. et Ant. de Padoue.

Jacopo Davanzo.

Guariento.

Guariento de Padoue, fut un imitateur moins fidèle de Giotto, quoique son nom en ait eu la célébrité vers l'an 1360, comme le prouvent les commissions honorables dont il fut chargé par l'État vénitien. Il reste de lui, à Bassano, une fresque et un Crucifix (1);

(1) M. Sasso en a vu un absolument semblable, avec cette

et dans le chœur des Eremitani de Padoue, une grande quantité de ses figures, qui ont été retouchées depuis, et qui lui ont mérité d'être applaudi par Zanetti, lequel reconnut en lui un inventeur judicieux, spirituel dans ses mouvements, heureux dans l'effet de ses draperies, surtout si l'on considère le temps où il travaillait. Padoue conserve encore une ancienne église de St-Georges, bâtie à peu près vers l'an 1377, où sont divers sujets de l'histoire de St-Jacques, faits par *Altichieri* ou *Aldigieri* de Zevio, lieu dans le Véronais; puis d'autres peintures représentant des traits de la vie de St-Jean, ouvrages d'un *Sebeto*, né à Vérone, selon le même historien (1). Ceux-ci suivirent encore d'assez près les traces de Giotto, et surtout le premier, qui laissa dans sa patrie des ouvrages assez considérables. On peut encore placer à côté d'eux, un Jacques de Vérone, connu seulement par le nombre de peintures

Aldigieri de Zevio.

Sebeto de Vérone.

Jacques de Vérone.

inscription : *Guiglielmus pinxit*, 1368, et il en a conclu que ce peintre appartenait à l'école de Guariento.

(1) Ce Sebeto indiqué par Vasari semble étrange à Maffei; et il aurait voulu qu'on y substituât *Stefano*. (*Vér. illustr.*, P. III, col. 152.) Mais Stefano de Vérone ou de Zevio, est postérieur à cette époque. La notice récemment publiée par un anonyme dit que l'église de St-Georges que nous citons ici, fut peinte par *Jacopo Davanzo* de Padoue, ou peut-être de Vérone, ou, selon d'autres, de Bologne; et par *Altichiero*, que *Campagnuola* désigne comme Véronais (page 6). Il faut savoir, du reste, que Vasari lui-même consulta le Campagnuola, ou, du moins, une de ses lettres latines, adressée à Léonico Tomeo; lettre qu'il a citée plusieurs fois. (V. Morelli, p. 101.) Or, on y lisait peut-être, *Ab. Altictierio de Jebeto*; c'est-à-dire, de Zevio, qui jadis portait le nom de *Jebetum*; et Vasari crut par méprise, qu'il s'agissait d'un peintre. Cette conjecture qui m'a été communiquée par M. Brandolese, paraît très-vraisemblable.

à fresque qu'il exécuta dans St-Michel de Padoue, et qui sont demeurées presque intactes; puis *Taddeo Bartoli* de Sienne, que l'on sait avoir voulu rivaliser à l'Arena, avec les peintures de Giotto, mais qui n'alla pas, à beaucoup près, au même point que ce dernier. Le fameux salon de Padoue, qui passe pour le plus grand ouvrage qui soit au monde, appartient aussi à ce siècle. C'est un mélange d'histoires sacrées, de signes célestes, empruntés d'Iginus, et des changements divers qui ont lieu dans les différents mois de l'année, avec une foule d'autres choses imaginées sans doute par quelque savant de ce temps, et exécutées, dit la *Notizia Morelli*, sur la foi de Campagnuola, en partie par un Ferrarois, et en partie, par *Gio. Miretto* de Padoue. Cette découverte récente justifie le premier jugement que j'ai porté de cet ancien ouvrage, dans lequel je ne pouvais rien attribuer à Giotto, quoique j'y reconnusse son style, dont les imitateurs semblent s'être propagés rapidement dans le Padouan, le Véronais, le Bergamasque, et dans une grande partie de la Terre-Ferme.

Taddeo Bartoli.

Gio. Miretto.

Vénitiens qui ne suivirent point les traces de Giotto.

Outre cette manière, que dans un certain sens on pourrait appeler étrangère, on en distingue d'autres, soit à Venise, soit à Trévise, dans le chapitre des PP. Prédicateurs, soit enfin dans plusieurs autres villes dépendantes de l'État vénitien; et ces manières diverses pourraient, avec plus de justesse, être appelées nationales, tant elles sont éloignées du style de Giotto, et de celui des peintres de son école que nous venons de nommer. J'ai indiqué ailleurs que les miniaturistes qui, à aucune époque, n'ont été rares en Italie, avaient contribué à former ce caractère d'originalité, quel qu'il

fût, en se multipliant pendant ce siècle, et en s'avançant par leur seule industrie; car il scopiaient les objets uniquement d'après la nature, sans jamais consulter aucun modèle, soit italien, soit grec. Ils avaient même déja été fort loin dans toutes les parties de la peinture, lorsque Giotto parut dans ce pays. J'ai vu, dans la grande collection de manuscrits que M. l'abbé Canonici a formée à Venise, un livre des quatre évangiles acheté à Udine, avec des miniatures que l'on peut dire être d'un très-bon goût, relativement au XIII[e] siècle, pendant lequel elles furent peintes. Les bibliothèques de l'État vénitien ne manquent pas non plus de monuments de cette espèce. Je soupçonne donc qu'une grande partie de ces peintres nouveaux, soit qu'ils eussent été formés par des miniaturistes, soit que le rapprochement des deux arts les eût fait tendre naturellement à les imiter, devinrent peu à peu les émules de leur dessin, de leur distribution des couleurs, de leur manière de composer : et c'est ainsi que l'on peut se rendre raison, pourquoi même, après avoir vu Giotto, ils ne suivirent point la même route, et cependant peignirent avec succès.

Tel fut ce *M. Paolo*, que Zanetti a trouvé cité dans M. Paolo.
un parchemin de 1456. C'est le premier des peintres nationaux dont il existe un ouvrage authentique avec le nom de son auteur. Cet ouvrage, que l'on voit dans le grand temple de St-Marc, consiste en un panneau, où plutôt une encoignure à plusieurs compartiments, avec l'image du Rédempteur mort, et celles de quelques-uns des apôtres, puis divers traits de l'histoire de

(1) Page 589.

l'évangeliste St-Marc. On lit au-dessous : *Magister Paulus, cum Jacobo et Johannes filiis, fecit hoc opus.* M. Zanetti s'exprime à ce sujet de la manière suivante (*): « Parmi les ouvrages de simple peinture, « à St-Marc, on doit remarquer celle du maître-autel, « où, sur des tablettes d'or et d'argent, sont représentées « plusieurs figures, selon l'ancienne manière grecque. « San Pietro Urseolo en commanda l'exécution à Con- « stantinople en 980. Cette peinture fut placée à Saint- « Marc, sous le doge Ordelafo Faliero en 1102; et fut « restaurée ensuite, par les ordres du doge Pietro Ziani, « l'an 1209. » L'historien n'avait point aperçu l'inscription qui accompagne cet ouvrage, et que j'y découvris en 1782. Le peintre mérite d'être considéré pour le temps, malgré la sécheresse de son dessin, l'uniformité de ses têtes, et le peu de naturel de ses mouvements, dans lesquels ils se conforme aux tournures grecques plus que ne le faisaient alors les meilleurs imitateurs de Giotto (1).

Laurent Zanetti nomme aussi un Laurent, dont il vante beaucoup un tableau d'autel que l'on voit à St-Antoine

(1) M. l'abbé Morelli, après le P. della Valle, a produit une autre peinture du même auteur; elle existe dans la sacristie des PP. Conventuels de Vicence, et porte cette inscription : *Paulus de Venetiis pinxit hoc opus.* (*Notiz.*, page 222.) Il y ajoute deux Vénitiens dont nous ne négligerons point d'insérer les noms dans cette nouvelle édition. L'un dans un petit tableau des Conventuels à Sant' Arcangelo, a écrit au-dessous d'une image de la Vierge, entourée de plusieurs saints : 1385, *Jachobelus de Bonomo Venetus pinxit hoc opus.* L'autre écrivit au bas d'un Crucifix entouré des symboles des quatre évangélistes : 1404, *Nicholaus Paradixi miles de Venetiis pinxit.* Ce Crucifix est chez les Augustins de la terre de Verrucchio.

de Castello. On y lit la date de 1358, avec le nom de l'auteur, auquel il fut payé trois cents ducats d'or. Il n'est pas douteux que ce peintre soit Vénitien, puisqu'on trouve dans un tableau appartenant à l'illustre famille Ercolani, à Bologne, les mots *manu Laurentiis de Venitiis* 1368. Selon tous les indices, c'est aussi ce peintre de fresques qui, dans l'église de Mezzaratta, en dehors de Bologne, figura un Daniel dans la fosse aux lions, et signa *Laurentius pinxit;* cet ouvrage, qui fut exécuté vers l'an 1370, ne rappelle nullement le style de Giotto.

Ce fut sans doute encore un Vénitien que ce *Semitecolo*, qui figura une Trinité avec une Vierge, et quelques traits de la vie de St-Sebastien, et qui y laissa l'inscription ci-après : *Nicoleto Semitecolo da Veniexia impense* 1367. Cet ouvrage, que l'on conserve dans la bibliothèque capitulaire de Padoue, est un beau monument de l'école vénitienne. Le nu y est bien exprimé, les proportions des figures y sont sveltes, quelquefois même plus qu'il ne faudrait; et ce qu'il n'est pas moins à propos de remarquer ici, c'est que l'on n'y découvre aucune ressemblance avec la manière de Giotto, que l'auteur fut certainement loin d'égaler, quant au dessin; mais il ne lui fut point inférieur pour le coloris. Niccolò Semitecolo.

Deux autres peintres, dont le style n'a rien de semblable à celui de Giotto, ont été découverts par M. Sasso à Venise, au moyen de deux panneaux où leurs noms sont écrits. Dans l'un, qui est au couvent de Corpus Domini, il lut *Angelus pinxit;* un autre, placé dans le même lieu, présentait l'inscription *Katarinus pinxit.* Je ne dois point omettre, à cette occasion, que Baldinucci même respecta l'indépendance de l'école véni-

tienne à l'égard de celle de Florence; car il n'introduisit aucun Vénitien dans son arbre généalogique de Cimabue. Il prétendit seulement que les Vénitiens avaient amélioré leur style à l'aide d'Angiolo Gaddi et d'un Antonio, Vénitien, qu'il fait naître à Florence contre l'autorité de Vasari. On peut revoir, à ce sujet, ce que j'ai dit dans le premier volume (*). Du reste, Baldinucci prétend que cet Antoine ayant demeuré à Venise, il en retint le surnom de Vénitien, mais qu'il fut forcé de renoncer au séjour de cette ville par les intrigues des artistes nationaux, c'est-à-dire, de ceux qui appartenaient à une école antérieure à l'époque où il y vint, et tellement antérieure, que tout l'État vénitien et les pays environnants étaient alors remplis de tableaux et d'étudiants en peinture, quoiqu'il y en ait peu dont on reconnaisse aujourd'hui le nom ou la touche. De ce petit nombre est un *Simon* de Cusighe (1), duquel

Antonio Vénitien.

Simon de Cusighe.

(*) Page 102.

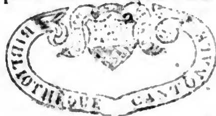
(1) L'on compte encore parmi ceux-ci *Stefano Pievano* de Sant' Agnese, peintre habile qui a laissé sa signature avec la date de 1381 au bas d'un tableau d'autel de l'Assomption; tableau dans lequel brille tout l'éclat du coloris vénitien. L'expression vive et parlante qui l'anime y sert de compensation au dessin qui est un peu négligé. Un autre peintre, qui ne mérite pas moins d'être connu, est un *Jacopo d' Alberegno*, dont la famille existe encore à Venise, et duquel on a retrouvé en dernier lieu une peinture sans date, qui représente *Jésus-Christ* crucifié au milieu de plusieurs saints. Il est vraisemblable que c'est encore dans l'école de Venise que l'on doit ranger *Thomas* de Modène qui, dès l'année 1551, fit deux images de saintes; l'une, qui représente Ste-Catherine, existe dans la galerie de M. Ascanio Molin, avec les ouvrages des deux peintres précédents, et ceux de plusieurs autres peintres vénitiens de cette époque, dont les tableaux sont devenus fort rares; l'autre

il reste encore, dans l'église de la paroisse où il était né, un tableau sur bois et une fresque. Ce lieu est situé près de Bellune, petite ville dans laquelle on conserve le souvenir d'un Pietro, et de plusieurs autres peintres du quatorzième siècle. On y voit aussi quelques images assez bien peintes, qui portent cette inscription : *Simon pinxit.* Il faut placer ici un peintre du Frioul, duquel ne nous reste aucune trace authentique, si ce n'est à Gemona, où il peignit la façade de la cathédrale, et où il laissa au-dessous d'un tableau du martyre de je ne sais quel Saint, son nom avec l'inscription suivante : MCCCXXXII, *magister Nicolaus piutor me fecit.* C'est à ce peintre que quelques connaisseurs attribuent un ouvrage immense, très-bien conservé et d'un grand mérite, qui existe encore dans la cathédrale de Venise, dont il représente la consécration solennelle. Mais on ne peut considérer cette supposition que comme une pure conjecture, quoiqu'elle soit fondée sur les rapports du temps, du lieu et du style de l'auteur. On place encore dans la même école *Pecino* et *Pietro* de Nova, qui travaillèrent, pendant plusieurs années, après 1363, et avec beaucoup de succès, à Ste-Marie Majeure de Bergame. Mais leur manière fut à peu près conforme à celle des Padouans, que nous avons déja cités ; c'est-à-

Niccolò du Frioul.

Pecino et Pietro de Nova.

image est celle de Ste-Barbe que possède l'abbé *Mauro Boni*, et dont le coloris, l'expression et le charme feraient croire que l'auteur a fleuri beaucoup plus tard si l'on n'y lisait la date. Comme c'est à Venise qu'il a été connu d'abord, ce serait une raison de croire qu'il appartenait à l'école vénitienne, si les mots *de Mutina*, qui semblent indiquer sa patrie, n'élevaient quelques doutes à cet égard. Les recherches dont toutes ces peintures ont été l'objet, ont été faites par M. l'abbé Boni, qui en a rendu compte dans un article publié par l'académie italienne.



dire, qu'ils suivirent entièrement les traces de Giotto. Ce fut peut-être à Milan qu'ils adoptèrent ce goût (1).

Peintres du XV° siècle à Murano.

Le mérite de l'école vénitienne se développa d'une manière plus marquée pendant le quinzième siècle, qui préparait peu à peu la route que devaient parcourir les Giorgione et les Titien. Le nouveau style prit naissance à Murano, l'une des îles voisines de Venise. J'ai trouvé dans le cabinet de M. Sasso des peintures d'un très-ancien artiste, avec cette signature : *Quiricius de Muriano*. Son tableau représente un Christ ayant à ses pieds une sainte femme voilée, mais il n'y a point d'indication d'année. C'est aussi à une époque incertaine, mais sûrement très-ancienne, qu'appartient Bernardino de Murano, duquel Zanetti n'avait vu seulement qu'une peinture grossièrement faite. Ce fut à peu près vers l'an 1400, que fleurit *Andrea* de Murano qui, encore qu'il rappelle un peu l'ancienne sécheresse, qu'il ne compose pas mieux que les précédents, et qu'il n'offre pas un bon choix de têtes, se montre cependant assez bon dessinateur même dans l'exécution des pieds et des mains, et fait bien poser ses figures sur leur plan. Il reste de lui, dans son pays natal, un tableau sur bois, représentant le Martyre de Saint-Pierre. Il y a figuré, parmi d'au-

Quirico de Murano.

Bernardino de Murano.

Andrea de Murano.

(1) Il y avait, avant l'époque de ceux-ci, une école de peinture à Bergame, ce qui est prouvé par un parchemin qu'a trouvé le comte Tassi ; on y lit la date de 1296, et le nom d'un *Maestro Guiglielmo*, peintre. On ne sait quel fût le caractère de son style. Un de ses successeurs, qui peignit à Ste-Marie Majeure l'arbre de St-Bonaventure, où des images sacrées sont rassemblées en grand nombre, fut un peintre plus grossier, mais plus original que les deux frères de Nova. Son nom est inconnu ; il a seulement indiqué au bas de son ouvrage, l'année 1347.

tres saints personnages, un Saint-Sébastien dont le torse est si beau, que Zanetti soupçonne cet Andrea de l'avoir copié d'après quelque statue antique. Ce fut ce peintre qui introduisit son art dans la famille des Vivarini ses compatriotes. Ceux-ci, en se succédant les uns aux autres, soutinrent pendant près d'un siècle l'école de Murano, et remplirent Venise de leurs peintures, comme long-temps après les *Campi* remplirent des leurs la ville de Crémone, et les *Procaccini* celle de Milan. Sans m'arrêter trop long-temps aux premiers, je vais les passer en revue, en produisant des notices nouvelles qui pourront servir à rectifier et à étendre les anciennes.

Les historiens regardent comme le premier des Vivarini un *Louis*, duquel ils citent une peinture placée à l'église de St-Jean et St-Paul. Elle représente le Rédempteur portant la croix sur ses épaules; cet ouvrage a été considérablement retouché. L'on y a même ajouté le nom de l'auteur et la date de 1414; mais la signature n'étant point autographe, donne lieu de soupçonner qu'il peut y avoir eu quelque équivoque, soit dans le nom, soit dans la date; car il y eut un autre Louis Vivarini vers la fin du siècle, ainsi que nous le verrons plus tard. Celui duquel il est question ici peut avoir été un de ses ancêtres; mais il n'est point aisé de le prouver, car il ne se trouve ni d'autres inscriptions, ni d'autres vestiges d'un Vivarino si ancien. Louis Vivarini.

Ridolfi et Zanetti placent après le précédent *Gio.* et *Antoine Vivarini*, qui florissaient vers l'année 1440. C'est ce qu'ils ont recueilli de l'examen d'un tableau de St-Pantaléon, au bas duquel sont écrits ces mots: *Zuane* Antonio Vivarini et Giovanni Alamanno.

e Antonio da Muran Pense 1444. Mais ce *Giovanni*, si je ne me trompe, est le même (1) qui, dans d'autres peintures de Venise, signe *Johannes de Alamania et Antonio de Muriano pinxit*; ou, selon des inscriptions qu'on trouve à Padoue, *Antonio de Muran et Zohan Alamanus pinxit*. *Giovanni* était donc un compagnon d'*Antonio*, et était allemand de nation. En effet, il laisse bien voir dans ses peintures quelques traits ultramontains; et si dans son travail de St-Pantaléon il n'indique pas le nom de sa patrie, ce fut, je crois, parce que son propre nom et la communauté de ses travaux avec Antoine, étaient d'une assez grande notoriété pour qu'il ne s'élevât aucune équivoque à ce sujet. Au-delà de l'année 1447, le nom de *Giovanni* ne reparaît plus; mais on voit celui d'*Antoine*, tantôt seul, tantôt avec celui d'un autre *Vivarini*. Il est indiqué seul à St-Antoine, abbé, dans la ville de Pesaro, à l'angle d'un tableau représentant le St-Patron de l'église, auquel trois jeunes martyrs forment une couronne : d'autres peintures plus petites servent d'orne-

(1) Dans le livre intitulé : *Narrazione dell' isola di Murano*, *di G. A. Moschini*, l'auteur a combattu ma conjecture. Un tableau de la galerie de M. Molin avec l'inscription : *Johannes Vivarinus* l'a persuadé que j'étais dans l'erreur. Comme dans un ouvrage qui comprend des milliers de noms de peintres je suis convaincu qu'il m'a été impossible d'éviter quelques méprises, j'étais prêt à remercier M. Moschini de m'en avoir fait connaître une. Mais je me suis encore plus assuré ensuite que cette peinture est d'un autre artiste, et que la signature est de la main d'un imposteur, qui a fait un mélange des caractères gothiques et romains, et n'a pas su contrefaire le véritable caractère de ce temps, ce qui lui eût été très-facile, parce qu'il avait sous les yeux un cartulaire où on lit une pieuse oraison :

ment au sujet principal. Cet ouvrage est du coloris le plus frais, et la beauté des formes le place au rang des meilleurs tableaux qui soient à Murano. Le hasard m'a fait rencontrer deux autres productions d'Antonio: on y voit son nom à côté de celui d'un *Bartolommeo Vivarino;* le moins remarquable des deux existe au Grand-St-François de Padoue, et c'est une Vierge avec plusieurs Saints distribués dans des compartiments. On lit au bas du tableau l'épigraphe suivante : *Anno* 1451, *Antonius et Bartholomeus fratres de Murano, pinxerunt hoc opus.* Ces deux frères avaient fait un tableau semblable l'année précédente à la Chartreuse de Bologne, et il s'y est très-bien conservé, mieux même qu'aucune autre des productions que j'ai vues des peintures de cette famille. Il y a beaucoup à louer dans chacune de leurs figures : les physionomies sont graves et pieuses; les costumes sont bien d'accord avec l'histoire. On y observe un soin marqué dans l'arrange-

Deus meus charitas, etc., et le caractère, qui est d'une netteté parfaite, est gothique, ou pour mieux dire, tudesque. Il est donc évident que l'imposteur était en même temps un homme inepte, ou qu'il était au moins ignorant dans son art. La même observation a été faite par le chevalier Giovanni de Lazara, par l'abbé Mauro Boni, et par M. *Bartolommeo Gamba*, dont le mérite est assez reconnu pour que l'on puisse souscrire à leur opinion. Le spirituel M. *Pietro Brandolese*, qui les a prévenus dans le jugement que cette signature était fausse, a publié sur ce même sujet un opuscule intitulé : « Doutes sur l'existence du peintre Giovanni Vivarino de Murano, nouvellement « confirmés, et réfutation d'une prétendue autorité par laquelle « on a voulu les résoudre. » L'auteur, suivant les principes d'une critique judicieuse, expose d'excellentes raisons qui viennent à l'appui de ma conjecture.

ment des cheveux et des barbes ; le coloris en est vif et brillant.

Bartolommeo Vivarini.

Bartolommeo était, selon les apparences, plus jeune qu'*Antonio*, et les progrès qu'il fit dans son art furent déterminés par les causes que nous avons précédemment indiquées : ayant vu apporter à Venise le secret de la peinture à l'huile, il fut un des premiers à en profiter, et devint, vers le temps des deux *Bellini*, l'un des artistes qui eurent le plus de succès. Son premier tableau à l'huile est dans l'église de St-Jean et St-Paul, auprès de la grande porte. Il y figura, parmi d'autres bienheureux, un Saint-Augustin, et mit à son ouvrage la date de 1473. Il continua ensuite à se distinguer, et exécuta un grand nombre de tableaux, tantôt à l'huile, tantôt à la détrempe ; les uns avec beaucoup de soin, les autres fort peu étudiés, mais presque toujours en suivant l'ancien usage de diviser la toile en plusieurs compartiments dans lesquels il représentait séparément des bustes ou des figures entières : souvent il y marquait son nom avec l'année dans laquelle l'ouvrage avait été fait, et il y ajoutait quelquefois un chardonneret (vivarino) par allusion à son nom de famille. Le dernier de ses ouvrages où l'année soit indiquée, est un Christ ressuscité, qui est encore à San Giovanni de Bragora. Boschini lut au bas de cette peinture la date de 1498, qui est effacée aujourd'hui ; mais le reste du tableau peut être mis en parallèle dans toutes ses parties avec ceux des plus habiles peintres de cette époque.

Luigi de Vivarini.

On vit fleurir en même temps que lui, un *Louis* de Vivarini, duquel Zanetti a trouvé dans une galerie un tableau daté de l'an 1490. Cet ouvrage lui a semblé

conforme au goût qui caractérisait Bartolommeo, à l'époque la plus brillante de son talent. C'est à Louis, sans aucun doute, que l'on doit attribuer la composition qui porte le nom de ce peintre, dans l'église de St-François de Trévise; il en existe une autre aux Pénitents de Bellune: on y voit St-Pierre, St-Jerôme, et quelques autres saints. Cet ouvrage coûta cent ducats d'or, à l'école nationale, outre les dépenses qui furent payées au peintre, lequel y mit son nom; mais parmi toutes ses productions, la plus célèbre de celles qui existent encore, est le tableau que l'on voit à Venise, à l'école de St-Jerôme; il y figura un trait de l'histoire du saint titulaire; et ce travail, fait en concurrence avec Gio. Bellini, et avec Carpaccio, ne mit point Luigi au-dessous de ses deux compétiteurs; on peut même dire qu'il ne céda en rien au premier, et que le second ne l'égala point. Le tableau dont il est ici question, représente le saint, caressant un lion, tandis que quelques moines, à cette vue, s'enfuient épouvantés. La composition en est très-belle, les sentiments y sont bien exprimés, le coloris y est d'une *morbidesse* digne de celle des meilleurs tableaux de la famille des Vivarini; enfin, l'architecture en est noble, d'un style qui imite bien l'antique, et elle annonce une époque plus rapprochée de nous, que celle qui pourrait convenir à l'autre Louis Vivarini, duquel on veut que celui-ci ait été précédé.

Nous avons exposé dans un court espace, la succession entière des peintres de Murano, jusqu'à leurs jours les plus brillants, afin qu'on puisse d'un seul coup d'œil, la saisir dans son ensemble. Reprenons la nomenclature des plus anciens peintres du quinzième

siècle, qui se trouvèrent en concurrence avec ceux de Murano, jusqu'à la découverte de la peinture à l'huile, nous traiterons ensuite séparément des artistes plus modernes.

Peintres du XVᵉ siècle à Venise.

Au commencement du quinzième siècle, on avait employé dans les travaux du palais public de Venise, *Gentile* de Fabriano, homme célèbre de son temps, et duquel il est inutile de répéter ici ce qui en a déja été dit dans le premier volume. Il avait figuré dans cet édifice une bataille navale, composition que l'on admirait à cette époque, et qui périt il y a un grand nombre d'années. Il donna quelques élèves à l'État vénitien, entre autres, un *Jacopo Nerito* de Padoue, qui laissa un tableau à St-Michel de Padoue, à côté d'un autre fait par Rosetti, et qui, en signant son ouvrage, joignit à son nom le titre de disciple de Gentile. Ce dernier eut encore pour élève ou pour imitateur, *Nasocchio* de Bassano, l'ancien, si un petit tableau qui m'a été indiqué dans le même lieu par M. Verci, est en effet sorti de son pinceau. Parmi les Vénitiens qui eurent pour guide le peintre de Fabriano, l'on doit certainement ranger *Jacopo Bellini*; celui-ci fut ensuite le père et le maître d'un autre Gentile, et d'un Giovanni, desquels nous aurons encore l'occasion de parler. Jacopo est plus connu par la célébrité de ses fils, que par ses ouvrages, qui sont, ou détruits par le temps, ou demeurés dans l'oubli. Il avait travaillé à Venise dans l'école de St-Jean l'évangéliste, puis à Padoue dans l'église du saint, où, vers l'an 1456, il peignit en entier la chapelle de *Gattamelata*. Ces différents tableaux n'existent plus dans l'histoire. Je n'ai pu voir de cet artiste, qu'une madone appartenant à

Jacopo Nerito.

Nasocchio de Bassano.

Jacopo Bellini.

M. Sasso, et au bas de laquelle Jacopo a laissé son nom. Le style y rappelle celui de Squarcione, qu'il semble avoir cherché à imiter lorsqu'il fut parvenu à l'âge mûr.

Un autre *Jacopo*, appelé plus généralement *Jacobello del Fiore*, se fit alors une grande réputation (1); et c'est mal à propos que Vasari prétend qu'il avait posé toutes ses figures sur la pointe des pieds, selon l'usage des Grecs. Francesco, son père, avait été l'un des coryphées de la peinture. On voit encore son tombeau à l'église de St-Jean et St-Paul, avec son image revêtue de sa toge, et une épitaphe honorable en vers latins; mais il ne reste aucun ouvrage de lui à Venise (2). Un diptyque de sa main, dans lequel on lit son nom avec la date de 1412, fut envoyé à Londres, où le chevalier Strange l'acheta avec plusieurs autres peintures des Vénitiens anciens. Son fils devint plus célèbre que lui : il commença de se faire connaître, dès l'an 1401, par un tableau qu'il fit pour San Cassiano de Pesaro. J'en ai trouvé dans la même ville un autre de sa main, Jacobello del Fiore.

(1) Il faut se garder de le confondre avec *Jacometto* de Venise, peintre et miniaturiste du même siècle, mais qui vécut plus tard. Il eut aussi de la célébrité dans son temps; et il est cité plus d'une fois dans la *Notizia Morelli* pour ses petits tableaux de cabinet, ses portraits et ses miniatures. On a souvent mis en doute si quelque ouvrage sans nom d'auteur était de la main de Jean de Bruges, ou d'Antonello de Messine, ou de Jacometto de Venise. Voyez la *Notizia Mor.*, page 74.

(2) On doit compter pour rien le tableau dont parle le P. Moschini dans sa *Narrazione dell' isola di Murano*; car la signature de cet ouvrage a été contrefaite par la même main qui traça celle attribuée à Gio. Vivarino, et de laquelle nous avons parlé dans la note de la page 20.

qui porte la date de 1409. Tous les deux sont signés ainsi : *Jacometto de Flor.* Un ouvrage bien plus important est le Couronnement de la Vierge Marie, qu'il peignit dans la cathédrale de Ceneda. Cette composition est d'une si grande richesse de figures, qu'elle est appelée la peinture du paradis dans une biographie manuscrite des évêques de Ceneda, que l'on conserve au palais épiscopal. Il y est dit que cet ouvrage est fait *ab eximio illius temporis pictore Jacobello de Flore*, dans l'année 1432, par l'ordre et par la munificence de l'évêque Ant. Correr. On connaît encore deux autres des peintures authentiques du même auteur. L'une est la Madone qui appartient à M. Girolamo Manfrini; elle fut peinte en 1436. L'autre est une figure de la Justice entre deux Archanges; elle orne le palais de la magistrature, et offre la date de 1421. L'on doit convenir que peu de peintres alors étaient capables de lutter avec Jacobello, soit parce qu'il fut du petit nombre de ceux qui essayèrent de faire des figures aussi grandes que nature, soit parce qu'il leur imprima un caractère de beauté, de dignité même, lorsque le sujet le demandait, et une souplesse et une élégance qu'il est rare de rencontrer dans d'autres tableaux du même temps. On a vanté avec raison les deux Lions qu'il a placés comme symboles de la justice; et on applaudirait davantage à toutes les autres figures, s'il n'eût surchargé leurs habits de franges d'or et d'autres ornements inutiles, selon la mode de ce siècle. Il eut pour antagoniste
Morazone. *Giacomo Morazone*, qui a laissé un tableau d'autel à Ste-Hélène, petite île du golfe de Venise. Nous parlerons ailleurs de cette production.

Donato Ridolfi fait mention de deux élèves de Jacobello; un

Donato, qui l'emporta sur lui pour le style, et un *Carlo Crivelli*, dont l'histoire vénitienne ne parle que très-peu, par la raison qu'il n'a laissé dans la métropole qu'un ou deux de ses ouvrages. Ce peintre semble avoir vécu la plupart du temps hors de sa patrie, et avoir fait sa résidence habituelle dans la Marche d'Ancône; c'est pourquoi il est nommé plusieurs fois dans la *Storia Picena*, dans le Guide d'Ascoli, et dans le Catalogue des peintures de Fabriano. J'ai vu de lui à San Francesco de Matelica, un tableau d'autel, avec son gradin, portant cette inscription : *Carolus Venetus miles pinxit.* Puis un autre avec la signature de l'auteur, chez les Observantins de Macerata; enfin, un troisième chez M. le cardinal Zelada; ce dernier est daté de l'année 1476. Carlo Crivelli mérite d'être distingué plutôt par la vigueur de son coloris, que par sa manière de dessiner; son plus grand talent se fait voir dans des petits sujets d'histoire qu'il embellit par de riants paysages. Il sut donner de la grace, du mouvement et de l'expression à ses figures; quelquefois il emprunta du coloris de l'école de Pérugin, ce qui, à diverses époques, a fait passer plusieurs de ses ouvrages pour être de la main de Pietro. J'ai entendu attribuer à ce dernier la peinture de Macerata, et si je ne me trompe, cette opinion a été adoptée par le savant P. Civalli (*). L'on conserve aussi dans le Picenum, à Monsanmartino et à Penna San Giovanni, des tableaux d'un Vittorio Crivelli, qui probablement appartenait à la même famille. Ces tableaux furent peints dans les années 1489 et 1490; et il semble,

et Carlo Crivelli.

Vittorio Crivelli.

(*) Page 60.

d'après les indications de l'histoire, que l'auteur mourut jeune, ou qu'il alla tenter une meilleure fortune au-delà des monts.

Nous n'avons considéré jusqu'ici que la métropole, avec l'île qui en dépend; mais on peignait à cette époque dans toutes les autres villes qui faisaient partie de l'État vénitien, et l'on y suivait des principes différents de ceux des écoles de Venise et de Murano. Celle de Bergame était déja florissante, et avait été soutenue par les deux *Nova*, morts au commencement du siècle dont nous parlons. On y conserve la mémoire d'un *Commenduno* qui fut leur élève, et l'on range dans cette même école quelques autres peintres contemporains; mais on ne peut indiquer avec certitude aucuns de leurs ouvrages. L'école de Brescia partage à peu près le même sort : elle eut aussi pendant le siècle dont nous retraçons l'histoire, des peintres distingués dont nous ne connaissons plus guère que le nom. Quoi qu'il

Brandolin Testorino et Ottaviano Brandino.

en soit, *Brandolini Testorino*, et *Octavien Brandino*, sont comparés à Gentile de Fabriano, et peut-être même placés au-dessus de lui. On croit de plus, que le premier travailla en concurrence avec Altichiero, dans la salle de Padoue que l'on a nommée la salle des Géants (*).

Vincenzio Foppa.

Vincenzio Foppa de Brescia parut après les deux précédents et fut le fondateur d'une école à Milan, ce qui me donnera occasion de parler de cet artiste, d'une manière plus étendue, dans le livre suivant. Vasari

Vincenzio Verchio.

nomme aussi un *Vincent* de Brescia, ou *Vincenzio Verchio*; mais celui-ci est le Vincent de Creme que

(*) Voy. *Morel. Not.*, page 157.

Ridolfi a loué avec tant d'enthousiasme, et pour qui les Français conçurent une si grande admiration, qu'ils envoyèrent à leur roi un tableau de ce peintre; ouvrage qui auparavant ornait le palais public. Nous reviendrons à ce Vincenzio.

Stefano de Vérone.

Vérone vit fleurir au commencement du quinzième siècle un *Stefano* (1) que Vasari, ce me semble, fait naître, tantôt à Vérone, tantôt à Zevio, pays dépendant de Vérone. Il en parle honorablement dans plus d'un passage de son livre, et le place parmi les meilleurs élèves d'Angiolo Gaddi. D'après ceux de ses ouvrages que j'ai observés à Saint-Fermo et ailleurs, Stefano joignit à la manière de son maître une plus grande pureté de formes, il excella dans les fresques, et celles qui sortirent de son pinceau, ont été mises par Donatello au-dessus de toutes celles qui existaient alors dans ce pays. (2). Le Commandeur del Pozzo

(1) Dans la première édition j'avais séparé Sebeto de ce Stefano de Zevio, parce que j'avais été trompé par la diversité des noms. Le savant M. Pietro Brandolese m'avertit peu de temps après la publication de mon ouvrage, que ces deux noms appartiennent à un seul peintre : je lui sais gré de m'avoir fait apercevoir de cette méprise, et je m'empresse de la réparer.

(2) Vasari assure que la perfection de ces fresques est véritablement admirable, et il ajoute que tous les ouvrages du même auteur furent imités et reproduits par un Pietro de Pérouse, peintre pratique de fresques, et surtout miniaturiste. Pietro, dit-il, *fit les miniatures de tous les livres qui sont à la cathédrale de Sienne, dans la bibliothèque du Pape Pie.* Cependant cet artiste n'est pas connu à Pérouse, et n'est pas nommé non plus parmi ceux qui furent employés au service de la cathédrale, comme l'observe fort bien le P. della Valle. Mais nous citons dans cet ouvrage beaucoup d'exemples de peintres qui

fait travailler ce peintre jusqu'en 1463, chose qui paraît incroyable pour un élève de Gaddi. Cette époque conviendrait mieux à *Vincenzio di Stefano*, qui fut probablement le fils du précédent, mais dont il ne nous reste que le nom; du reste, ce fut lui qui donna à Liberale les premières leçons de son art, et cette circonstance lui donne des droits à notre souvenir.

Vincenzio di Stefano.

Vittor Pisadello.

Vittorio Pisanello, plus heureux que Vincenzio, eut une grande célébrité parmi les Véronais, ainsi que chez les étrangers, quoique son histoire ait donné lieu à d'innombrables contradictions par rapport aux époques. Vasari prétend qu'il fut l'élève de Castagno, mort vers l'an 1480, tandis que ce même Commandeur del Pozzo, que nous venons de citer, écrit qu'il a dans sa collection une sainte Image, au-dessous de laquelle on distingue la signature de Vittore, et l'année 1406, c'est-à-dire une date antérieure peut-être à la naissance de Castagno. D'un autre côté l'Oretti soutient avoir été possesseur d'une Médaille, ouvrage de Pisanello, portant l'effigie du sultan Mahomet, et la

furent ignorés dans leur propre pays parce qu'ils allèrent vivre ailleurs; et l'annotateur de Vasari n'a pas même trouvé dans les registres de cette cathédrale le nom de *Liberale* de Vérone qui, sans aucun doute, fit les miniatures de plusieurs des livres qu'elle renferme. Je ne crois donc pas devoir refuser d'ajouter foi dans cette occasion aux assertions de Vasari, ainsi que le voudrait le P. Guiglielmo. Je crois plus à propos de reconnaître un autre Pierre de Pérouse antérieur au Vannucci, et qui aura dessiné à Vérone et à Mantoue les fresques de Stefano si estimées pendant les premières décades de 1400. Il les aura ensuite réduites, à Sienne, en ces miniatures si gracieuses et si parfaitement finies. Il est même à croire qu'il avait appris cet art à Vérone, où il était alors cultivé avec tant de succès.

date de 1481, ce qui, en admettant l'authenticité du tableau dont parle Pozzo, ne saurait être croyable. Cette médaille a pu être faite d'après quelque peinture de Victor, exécutée dans un autre temps; mais quel qu'ait été son maître, il est certain que plusieurs auteurs qui l'ont traité avec trop de partialité, l'ont préféré à Masaccio, quant au mérite d'avoir contribué à l'avancement de l'art; et qu'un juge, exempt de prévention, doit se contenter de les placer à peu près au même niveau. Tout ce que fit Pisanello à Venise et à Rome, a péri depuis long-temps : il ne reste presque rien de lui à Vérone, hors un Saint-Eustache, que Vasari lui-même a élevé jusqu'aux nues, mais qui aujourd'hui est fort altéré; puis son Annonciation de Saint-Fermo qui n'a pas été moins endommagée par le temps. On voit pourtant encore dans ce dernier tableau, un édifice dont la perspective est si parfaite, qu'elle passe pour une espèce de merveille. Il existe dans la sacristie de St-François à Pérouse, quelques petits tableaux sur bois, représentant des traits de l'Histoire de San Bernardino. Le fini de ses compositions peut se comparer à celui des plus belles miniatures; mais le coloris en est cru, et les figures y sont trop longues et trop sèches. Le Guide de la ville les désigne comme des ouvrages de Pisanello, mais rien ne prouve qu'il en soit effectivement l'auteur, et l'année 1473 qu'on lit au bas de l'une de ces peintures, me fait pencher à croire qu'elles sont d'une autre main. Facio a loué dans cet artiste (*), le génie poétique qu'il fait paraître dans l'expression de ses figures; il

(*) Page 47.

en cite pour exemple une caricature dont Vittore se plut à égayer l'histoire de Frédéric Barberousse, qu'il figura dans le palais Ducal de Venise. L'auteur de cet éloge ajoute que Pisanello surpassa tous ses contemporains par le talent qu'il eut pour peindre les chevaux et les autres animaux; enfin, il occupe aussi un rang plus honorable parmi les antiquaires. La plupart des musées sont enrichis de ses médailles frappées à l'effigie de différents princes; elles contribuèrent peut-être encore plus que ses peintures, à l'éclat de sa réputation, et lui valurent les applaudissements de Guarino, de Vespasiano Strozza, de Biondo, de divers autres hommes de lettres et de plusieurs savants illustres.

Jacopo Tintorello.

Un *Jacopo Tintorello*, qui vivait alors à Vicence, eut beaucoup d'analogie avec Victor dans son coloris; mais son dessin était moins pur, si l'on en juge d'après un Couronnement d'épines du Christ, exposé à Santa Corona. Cette peinture, néanmoins, fait honneur à l'école qui l'a produite; mais ce qui lui en fait encore davantage, c'est une Épiphanie figurée à San Bartolommeo, par *Marcello Figolino*, artiste dont Ridolfi a parlé sous le nom de Gio. Battista, et qui peignait au temps des deux Montagna. Il devait donc être fort âgé alors, s'il est vrai que sa naissance avait précédé celle de Gian Bellini (1). Ce Figolino eut un caractère à lui, et complètement original; car je ne saurais trouver ni à Venise, ni ailleurs, aucune manière à laquelle on puisse assimiler la sienne. Plein de variété dans les physionomies et dans les costumes,

Marcello Figolino.

(1) *Descrizione delle bellezze di Vicenza*. P. I, page 7.

doué d'une grande intelligence de la dégradation, de la lumière, et de la perspective, il montra un talent égal pour le paysage, pour les peintures d'ornement, et pour le fini des détails. Enfin, ç'eut été un homme à faire époque dans l'histoire des arts, s'il eût été aussi ancien qu'on le dit, ce qu'il est impossible de prouver clairement.

J'ai nommé jusqu'à présent les meilleurs des peintres de la ville et de l'État de Venise, qui vécurent au commencement du quinzième siècle, mais je n'ai point encore parlé du plus habile maître de ce temps, c'est-à-dire de *Squarcione*, padouan, que son talent pour enseigner fit appeler par ses compatriotes, *le premier maître des peintres*, et qui forma des élèves jusqu'au nombre de 137. Son goût décidé pour les voyages et pour les choses nouvelles, lui fit non-seulement parcourir toute l'Italie, mais le détermina à passer en Grèce où il dessina tout ce qu'il rencontra de meilleur, soit en peinture, soit en sculpture. Il y fit même l'acquisition de plusieurs beaux ouvrages de l'un et l'autre genre. De retour dans sa patrie, il s'y forma l'atelier le plus riche qui existât alors, en le remplissant de dessins précieux, de statues, de torses, de bas-reliefs, d'urnes cinéraires, etc. C'est ainsi qu'en instruisant ses élèves par l'étude de ces copies, et par de bons préceptes, plutôt que par ses propres exemples, il parvint à se faire une existence aisée; souvent même, il abandonnait à l'un ou à l'autre de ses meilleurs disciples, les travaux dont il était chargé. On conserve à l'église de la Miséricorde un Antiphonier avec de belles miniatures que la multitude attribue à Mantegna, l'honneur de cette école; mais le nombre des carac-

Le Squarcione.

tères de style, et leur grande variété, ont fait juger aux connaisseurs que ce travail avait été confié au Squarcione, et qu'il en avait distribué l'exécution à ses disciples. Il n'est point encore temps de parler de ceux-ci, qui, pour la plupart, fleurirent après l'introduction de la peinture à l'huile; et quant au Squarcione, il fut à peu près nul par rapport à ses ouvrages, tandis qu'il joua un rôle important à l'egard de l'enseignement. On peut le regarder en quelque sorte comme la tige de laquelle sortirent et la principale école de la Lombardie, et celle de Bologne; l'une créée par Mantegna, l'autre par Marco Zoppo. Squarcione eut même quelque influence sur l'école vénitienne, puisque Jacopo Bellini, lorsqu'il vint travailler à Padoue, sembla le prendre pour son modèle ainsi que nous l'avons déja dit.

Il ne reste à Padoue aucun ouvrage reconnu authentiquement pour appartenir au *Squarcione*, à l'exception d'un tableau d'autel qui était jadis chez les Carmes, et qui est aujourd'hui chez le savant comte chevalier de Lazara. Cette composition est divisée en plusieurs compartiments: St-Jérôme occupe la place la plus apparente, et d'autres saints sont groupés autour de lui. Quelques endroits ont été visiblement retouchés, mais ce qui reste du premier travail fait infiniment d'honneur au peintre qui l'a produit. On y admire un coloris, une expression, et, par-dessus tout, une intelligence de la perspective, qui placent l'auteur au rang des artistes les plus habiles de ce pays. Le tableau d'autel que nous venons de citer lui avait été commandé par l'illustre famille de Lazara, qui en conserve le contrat de vente, stipulé en 1449, avec le réglement de compte, fait en 1452,

lorsque cet ouvrage fut achevé: le peintre signa *Francesco Squarcione*. Ainsi, nous pouvons aisément rectifier l'erreur de *Vasari* qui, toujours en défaut dans la nomenclature des Vénitiens, l'appelle *Jacopo*; erreur qui s'est propagée dans les dictionnaires de peinture. Il existe aussi dans un cloître du *Grand-St-François*, quelques traits de la vie de ce saint figurés en terre verte. Ils se rapportent aux premières années de sa vie, et sont regardés avec beaucoup de vraisemblance comme étant du même auteur; mais on peut supposer que plusieurs disciples de son école eurent part à ce travail, car il s'y trouve plus ou moins de mérite suivant la différence du pinceau. Auprès de ces peintures on en voit quelques autres aussi en terre verte, et incontestablement de la main du *Squarcione*; mais elles ont été détruites au temps d'*Algarotti*, qui en déplore la perte dans une lettre remplie d'érudition. Le style de celles qui leur ont survécu, est analogue en tout à celui de l'école d'où elles sortirent. Elles sont remarquables par l'élégance des figures, par la profondeur des plis dans les draperies, par des raccourcis qu'il n'est point ordinaire de trouver dans des tableaux de cette époque; enfin, par des tentatives évidentes, mais encore prématurées, de s'approcher du style des Grecs de l'antiquité.

En s'avançant de Padoue vers l'Allemagne, on trouve dans le Trévisan et dans le Frioul des peintures anonymes, qui paraissent devoir être rapportées à cette période, tant elles sont éloignées de la méthode beaucoup meilleure que nous allons bientôt décrire. On nomme à Trévise un *Antonio*, qui peignit avec assez de talent un St-Christophore d'une stature gigantesque,

Antonio et Liberale de Campo.

dans l'église de St-Nicolas. On place au même rang *Liberale* de Campo, auteur d'une Crêche qui est dans la cathédrale. *Giorgio* de Trévise devait être plus habile qu'eux, si *Rosetti* dit vrai, lorsqu'il assure que cet artiste peignit, en 1437, la célèbre tour de l'Horloge à Padoue. D'autres peintures du XVe siècle, et d'un mérite plus ou moins grand, sont éparses dans la Marche Trévisane. On en trouve plus qu'ailleurs à Serravalle, ville qu'il ne faut pas confondre avec d'autres lieux de l'Italie qui portent le même nom, pareillement dérivé de l'espèce de clôture formée par les montagnes. La plus étendue de ces villes, qui est celle dont nous parlons ici, est riche et embellie par les beaux-arts. Titien avait coutume d'y passer quelques mois de l'année pour son amusement, et il y a laissé plus d'un monument de son génie; mais l'église tout entière des *Battuti* (pénitents), est décorée par des artistes plus anciens, et cependant avec un goût si pur, qu'un connaisseur qui l'avait vue me disait qu'il lui avait semblé être dans un musée sacré. Les peintres qui y travaillèrent durent être de ceux que nous faisons connaître dans d'autres villes; car on ne conserve à Serravalle le souvenir d'aucun peintre né dans cette population, hors *Valentina*, qui fut plus rapproché du grand siècle. Cependant, à Ceneda, où sont encore plusieurs de ses tableaux d'autel, il semble marcher encore sur les traces du padouan *Squarcione*, aussi bien qu'à Serravalle, où l'on voit de sa main, à l'école de la Conception, une peinture représentant plusieurs Personnages de la Ste-Famille. Nous trouverons des artistes plus habiles dans cette province, après le temps où les Trévisans suivirent la route frayée par les *Bellini*.

Jacopo de Valentina.

Les habitants du Frioul ne commencèrent que tard à y hazarder quelques pas, car le siècle était déja près de finir, qu'ils n'avaient point encore changé de style, ainsi que Rinaldi l'a remarqué, soit à cause de la situation lointaine et isolée de leur pays, soit à cause des troubles et des germes de sédition qui y fermentaient dans ce temps. Voilà pourquoi, sans doute, les peintres qui vivaient alors dans cette province, ne sortirent point des bornes de l'ancienne manière, et demeurèrent étrangers aux progrès d'une époque plus brillante. Tel fut le sort d'un *Andrea Bellunello*, dont le chef-d'œuvre, qui porte la date de 1475, est un Crucifix environné de plusieurs saints. Cet ouvrage est placé dans la salle du conseil d'Udine; il a du mérite pour la grace et pour l'agencement des figures, mais on y chercherait en vain la beauté des formes, ou l'éclat des couleurs. On croirait presque voir une vieille tapisserie plutôt qu'une peinture, et cependant l'auteur était appelé dans le lieu de sa naissance, le Zeuxis et l'Apelles de son siècle (1).

Andrea Bellunello.

Bellunello eut pour contemporain Domenico de Tolmezzo, qui peignit, pour la cathédrale d'Udine, un tableau d'autel à plusieurs compartiments, où l'on voit, suivant l'usage général de ce temps, une madone entourée de plusieurs saints. Ces figures rappellent la manière vénitienne, même dans le coloris, ce qui me fait croire que l'auteur fut peut-être formé à cette

Domenico de Tolmezzo.

(1) On lisait au bas d'un tableau d'autel de la cathédrale de Pordenone :

Andreas Zeusis nostræque ætatis Apelles
Hoc Bellunellus nobile pinxit opus.
(ALTAN.)

école. On y lit son nom et la date de 1479. Il paraît que c'est à ce même tableau d'autel, dans lequel il a retracé l'image du Bienheureux Bertrando, patriarche d'Aquilée, qu'appartiennent deux panneaux oblongs, qui représentent, l'un, les aumônes du saint personnage, l'autre, la mort que lui valut son zèle pour l'immunité ecclésiastique. Toutes les compositions de ce Domenico ont du mérite, les deux dernières surtout, et on les conserve dans deux salles du chapitre. Non loin de là, au-dessus de la porte d'une maison dans laquelle siégeait autrefois l'école de S. Girolamo, est une figure de ce saint, peinte à fresque par François de Alessiis, en 1494.

Francesco d'Alessiis. Peinture à l'huile.

Tandis que les écoles de l'État vénitien prenaient leur accroissement, le dessin continuait aussi à se perfectionner à Venise, et la moitié du siècle s'était à peine écoulée, que la plupart des peintres y avaient acquis un goût à peu près conforme à celui qui régnait dans plusieurs autres parties de l'Italie ; c'est-à-dire, plutôt sorti de la grossièreté des temps anciens, que parvenu à toute l'élégance moderne.

Quoique dès lors on fît usage de toiles de Venise, tandis qu'ailleurs on employait des panneaux de bois (ce que Vasari explique en parlant des Bellini), on ne peignait point autrement qu'à la détrempe ; méthode si parfaite pour conserver les teintes, qu'on en voit qui ont encore aujourd'hui tout leur éclat; mais en même temps, incompatible avec le moelleux et l'union des couleurs. Enfin, l'on reçut de la Flandre le secret de colorier à l'huile, et ce fut une des époques les plus heureuses pour les écoles de l'Italie, surtout pour celle de Venise, qui en profita mieux que toutes les autres. J'ai rendu compte dans l'histoire de l'école florentine,

des commencements de cette invention, en l'attribuant, d'après Vasari, au flamand Van Eyck. J'y ai démontré, ainsi que dans l'histoire de l'école napolitaine, que le premier introducteur de cette découverte en Italie, était Antonello de Messine, à qui elle avait été communiquée en Flandre, par Van Eyck, lui-même, mais ainsi que je l'ai remarqué ailleurs, la chronologie relative à ce Messinois, n'a jamais été établie d'une manière exacte. Vasari et Ridolfi racontent de lui des particularités qui s'accordent mal avec la durée de sa vie, et qui la bornent à une période de 49 ans; tandis qu'en recueillant des mémoires qui n'avaient point été entre les mains de ces deux écrivains, j'ai prouvé à l'article de l'école de Naples, qu'il fallait distinguer deux voyages d'Antonello à Venise. Le premier me paraît avoir eu lieu, peu de temps après son retour en Italie, et il tint alors son secret caché pour tous, excepté pour Domenico, peintre vénitien, qui s'en servit pendant plusieurs années, soit à Venise, soit au dehors. Pendant cet intervalle, Antonello alla encore dans plusieurs pays, entre autres à Milan, d'où il revint à Venise pour la seconde fois, et y fut, disent ses historiens, *salarié des deniers publics.* Ce fut alors que la méthode de peindre à l'huile fut divulguée, et se répandit parmi les artistes vénitiens, ce qui, d'après les inscriptions qu'Antonello plaça au bas de ses tableaux, dut se passer vers l'an 1474. On en trouve d'autres qui vont jusqu'à l'année 1490; ce qui indique clairement, qu'il vécut au-delà des 49 ans qu'on lui accorde. Nous voici donc parvenus à l'époque la plus heureuse pour l'école de Venise, et en même temps à celle qui a donné lieu à plus de controverses; mais nous parlerons bientôt des pein-

tres vénitiens : achevons d'éclaircir ce qui concerne Antonello. L'histoire fait mention de deux tableaux d'autel qu'il fit pour les églises de la métropole, puis de quelques madones avec d'autres tableaux pieux pour des collections; ouvrages auxquels on ajoute encore quelques fresques. Je ne doute point qu'il n'ait travaillé en outre pour une multitude de citoyens de Venise et d'étrangers, et que la quantité de peintures dont l'exécution lui fut confiée, ne l'ait déterminé à se faire aider par ce *Pino* de Messine, qui, dans les mémoires de Hackert, est déclaré l'élève d'Antonello, et le compagnon de ses travaux à Venise. Je ne sais si ce Pino exerça son pinceau en Sicile; les historiens gardent sur ce point un silence absolu, et je ne suis pas même certain qu'il soit jamais retourné dans sa patrie. On conserve des ouvrages d'Antonello dans plusieurs galeries de Venise, ils sont du goût le plus recherché, de la touche la plus délicate. Dans le nombre se trouve un portrait chez LL. EE. MM. Martinengo, avec l'inscription suivante : *Antonellus Messaneus me fecit* 1474. On voit aussi dans la salle du conseil des *Dix*, une Piété, de la main du même auteur, composition en demi-figures avec l'inscription : *Antonius Messinensis.* Les traits des visages, quoiqu'animés, n'offrent rien des formes italiennes et sont assez mal choisis; le coloris même dans cette peinture, et dans d'autres que j'ai vues du même artiste, a moins de vigueur que dans aucun des ouvrages des Vénitiens de ce siècle qui, à la vérité, en portèrent la perfection jusqu'au plus haut degré.

Pino de Messine.

Je suis fondé à croire qu'en même temps qu'Antonello, ou à peu de distance de l'époque à laquelle il

vivait, le meilleur élève flamand que Jean Van Eyck eût formé, et que Vasari nomme *Ruggieri* de Bruges, se trouvait à Venise. Un San Girolamo entre deux vierges, avec cette épigraphe: *Sumus Ruggieri manus*, fait aujourd'hui partie des peintures du palais Nani, où par un goût héréditaire dans cette illustre famille, le chevalier Nani s'occupe à rassembler des monuments d'antiquités. Cet ouvrage qui annonce plus de talent quant au coloris, que quant au dessin, est peint sur du sapin de Venise, et non sur du chêne de Flandre ; ce qui fait que Zanetti le considère comme un ouvrage national. Mais si en effet les Vénitiens avaient eu vers l'an 1500 un peintre d'un aussi grand mérite, comment serait-il possible qu'il n'eût été connu que par cet ouvrage seulement? cette formule pompeuse même, que le peintre emploie pour signer son tableau, et qui, contre l'usage de ce temps, ne fait mention ni de son père ni de sa patrie, ne semble-t-elle pas dictée par un homme qui a la conscience de sa célébrité, et qui la vante avec ostentation (1)? Il ne me paraît point invraisemblable que Ruggieri ou Roger, venu en Italie (2),

Ruggieri.

(1) Le nom de *Ruggieri* était déja célèbre en Italie en 1449, lorsque *Ciriaco Anconitano* étant à Ferrare, vit chez le duc régnant un Christ descendu de croix, ouvrage de ce peintre, dont il parle en ces termes : « *Rugerus Brugiensis* pictorum decus, ΑΓΑΘΗΙ ΤΥΧΗΙ. Rugerius in Brusella post præclarum « illum brugiensem, picturæ decus, Joannem, insignis N. T. « pictor habetur, etc. » Voy. *Colucci*, A. P., T. XXIII, p. 143. Il a aussi éte honoré d'un bel éloge par Bartolommeo Facio, dans son opuscule *de Viris illustribus*. V. Morelli, *Notizia*, page 239.

(2) Il y vint, et alla jusqu'à Rome dans l'année sainte. *Facius, lib. cit.*, page 45.

ait laissé quelques peintures dans ce pays, aussi bien qu'Ausse, son élève (1), Hugues d'Anvers, et d'autres Flamands de cette époque, cités avec lui, par Vasari, dans le chapitre vingt-un de son introduction.

Revenons à Antonello : Borghini et Ridolfi racontent que Gian Bellini ayant pris le costume et le titre de gentilhomme vénitien, s'introduisit dans l'atelier du Messinois, sous le prétexte de lui faire faire son portrait, et que l'ayant vu peindre, il découvrit ainsi le secret de la nouvelle méthode et ne négligea point d'en profiter. Mais Zanetti conjecture qu'Antonello n'était pas fort jaloux de son secret, puisqu'il se répandit parmi les artistes avec une telle promptitude que l'on connaît un tableau du Vivarini, peint à l'huile, dès l'année 1473, et d'autres ouvrages exécutés par différents peintres dans les années suivantes. M. d'Argenville va encore plus loin, il soutient que la franchise avec laquelle Antonello enseignait à Venise, lui attira une foule d'élèves, qui bientôt divulguèrent cette découverte de toutes parts. Ce furent d'abord Théodore de Harlem et Quintino Messis, parmi les ultramontains, puis quelques autres que M. d'Argenville nomme dans la préface du Tome III, page 111. Nous admettons aussi ce fait, quant au temps où Antonello enseigna publiquement.

(1) C'est une des erreurs dans lesquelles Vasari tombe si fréquemment. Baldinucci (T. IV, page 17) l'appelle Ans ou Hans. C'est en effet son nom exprimé dans l'idiome flamand, et qui répond dans le nôtre, à Giovanni (Jean). La *Notizia Morelli* l'appelle *Gianes de Brugia*, en se rapprochant davantage de notre manière de prononcer ce nom. Enfin, Sansovino le designe ainsi : *Gio. di Bruggia*. V. *Morelli*, page 117. On peut, comme lui, distinguer *Jean* de Bruges de Jean Van Eyck.

Peintres à l'huile à Venise.

Tout ce qui reste de peinture à examiner avant d'arriver à celle de Titien et de Giorgione, appartient à la dernière des périodes qui se succédèrent jusqu'au *siècle d'or*. Les maîtres qui fleurirent pendant ce temps à Venise, avaient conservé comme dans presque tous les autres pays, quelques traces de l'ancienne sécheresse, et imitateurs exacts de la nature, ils copièrent parfois d'après elle des formes imparfaites; telles furent, par exemple, ces statures si démesurément hautes, que nous avons signalées dans les tableaux de Pisanello. Cependant, elles plurent beaucoup à plusieurs peintres de Venise; notamment à Mansueti, à Sébastiani, et à d'autres artistes contemporains; elles eurent même l'approbation de Bellini. Du reste, dans les ouvrages pour lesquels ces maîtres ont choisi de bons modèles, ils fixent l'attention par un dessin pur, simple, soigné, et pour ainsi dire, craintif de tomber dans les extrêmes. On dirait qu'ils ont pris pour guides ces statuaires grecs de la haute antiquité, dans les productions desquels, la vérité captive le spectateur, comme le grandiose le captiverait dans d'autres ouvrages. Leurs têtes surtout sont d'un naturel parfait; toutes sont des portraits, pris tantôt parmi le peuple, tantôt parmi des personnages distingués, soit par leur naissance, soit par leur savoir, ou par la gloire qu'ils acquirent dans les armes. C'est à cet usage presque général chez les peintres du quatorzième siècle, que nous devons une quantité de portraits que Giovio fit copier pour son musée, et qui de là se sont propagés par tout le monde, tantôt en gravure, tantôt en peinture. Souvent même dans les premiers temps (ce qui fut d'un grand secours au Vasari pour faire son

histoire), le peintre introduisait dans sa composition, son propre portrait; espèce de vanité qui disparut peu à peu, à mesure que la culture des idées se répandit en Italie. Mais alors, ainsi que dans les temps héroïques, et à d'autres époques peu civilisées, la jactance n'était point regardée comme un ridicule, ou comme une inconvenance; et si les savants du quinzième siècle ne se faisaient point faute de se vanter eux-mêmes dans leurs écrits, si les imprimeurs prodiguant des titres emphatiques et de pompeuses épigraphes, ne se faisaient pas plus de scrupule d'élever jusqu'aux nues leurs typographies, l'on peut bien pardonner à des peintres l'innocente ambition de faire connaître dans plusieurs lieux leurs véritables traits, et de les transmettre à la postérité.

Le coloris des tableaux de cette époque est à la fois simple et vrai, mais souvent il manque d'accord, principalement avec le fond, et n'est point assez rompu par le clair-obscur. La composition des peintures d'autels est surtout remarquable par sa simplicité. Rarement ces artistes imaginèrent un sujet historique; ils se contentaient de placer une madone sur un trône, et de l'environner de quelques saints, dont la dévotion particulière de chaque peintre, déterminait le choix. Cependant, on ne représentait plus ces personnages comme par le passé, c'est-à-dire, debout, à des distances égales, et absolument nuls d'actions; mais déja l'on cherchait à produire quelque opposition pittoresque. Ainsi, tandis qu'un saint paraissait occupé à contempler la Vierge, un autre tenait un livre, et semblait donner toute son attention à sa lecture; ou si l'un était agenouillé, l'autre était figuré

debout. Le caractère national, naturellement vif et enjoué, se manifestait dès lors par un coloris plus brillant que celui de toutes les autres écoles : et c'est sans doute pour que les teintes éclatantes de leurs figures ressortissent davantage, qu'ils donnèrent souvent aux *ciels*, ou aux autres fonds de leurs tableaux, une couleur grisâtre et languissante : mais ils cherchèrent toujours à égayer, autant qu'il était possible, leurs compositions par des images gracieuses, en introduisant fréquemment dans leurs sujets sacrés, de petits anges, gais, riants, légers, occupés les uns à chanter, les autres à jouer de quelque instrument; d'autres enfin, portant dans leurs mains des corbeilles de fleurs et de fruits, qui parfois semblent être encore humides de la rosée nouvelle. Un autre mérite des maîtres de ce temps fut d'avoir assez de discernement pour se conformer aux effets de la nature, par rapport aux vêtements de leurs personnages. Ils surent presque tous éviter ces plis roides et profonds, et cette manière d'engoncer les corps dans les habits, défaut qui, d'après l'exemple de Mantegna, régnait dans la plupart des autres écoles.

Les accessoires ne furent pas non plus négligés; ainsi l'on voit dans les tableaux de cette époque des trônes ornés avec la plus grande richesse, des paysages figurés d'après nature avec un art admirable, des fragments d'architecture qui souvent forment des espèces de portiques ou de tribunes du meilleur effet. On observe même parfois que, conformément au travail de maçonnerie et au dessin de l'autel, la continuation en est prolongée en peinture sur le fond même du tableau. De là vient que la ressemblance de la couleur

et du style trompe quelquefois la vue, et laisse dans le doute pour décider où se termine l'ornement extérieur, et où commence l'ouvrage du pinceau (1). Mais il faut se garder de s'en rapporter légèrement à certains écrivains qui ont traité ces maitres presque comme des manœuvres, et des ouvriers de pure pratique, quoique l'on sache que Serlio a dessiné pour quelques-uns d'entre eux les ornements d'architecture (*). On doit plutôt en croire Daniel Barbaro, l'un des hommes du monde les plus savants, et qui dans la *Pratica di prospettiva*, exprime ainsi son admiration pour eux,

(1) C'est dans ce genre que *Gio. Bellino* figura la perspective de son célèbre tableau d'autel de St-Zacharie à Venise. Le plus âgé des *Carpaccio* en exécuta une semblable sur le grand autel de la cathédrale de Capo d'Istria : elle produit même encore plus d'effet. On voit dans le fond du tableau un trône magnifique sur lequel est assise la Vierge-Marie avec l'Enfant-Jésus debout sur ses genoux. Six des saints protecteurs les plus révérés de ce lieu les environnent, rangés sur trois degrés du trône; leurs vêtemens et leurs attitudes sont heureusement variés. L'on voit auprès d'eux quelques petits anges qui jouent de divers instruments, et qui, avec une simplicité enfantine, semblent en même temps regarder le spectateur et l'inviter, en souriant, à partager leur joie. L'espace qui conduit au trône représente une colonnade assez longue bien entendue, bien dégradée, laquelle se réunissait autrefois à une autre belle colonnade en pierre qui partait depuis le tableau, et s'étendait en dehors dans l'enceinte de la chapelle, ce qui produisait une illusion, et, pour ainsi dire, une magie de perspective qui disparut ensuite, lorsque, pour agrandir la tribune, on abbattit les colonnes de pierre. Les vieillards de la ville qui ont vu cette merveille, se plaisent à en faire le récit aux étrangers; et je me plais moi-même à en entretenir le lecteur, avant que la mémoire en soit effacée.

(*) *Notizia*, page 63.

au commencement de sa préface. « Ils laissèrent une « foule de beaux monuments de cet art, dans des ou« vrages d'un ordre supérieur, où non-seulement les « paysages, les montagnes, les forêts, les édifices sont « habilement dessinés et coloriés, mais encore les figures « humaines et celles des animaux y sont merveilleuse« ment placées en perspective au moyen de lignes régu« lièrement tirées, et dont l'œil est supposé le centre; « mais aucun d'eux, que je sache, n'a laissé de mé« moires relatifs aux principes qu'ils suivirent, ni aux « méthodes qu'ils employèrent. »

Comme ces progrès du style sont dus à *Gian Bellini* plus qu'aucun autre maître, c'est par lui que je commencerai la nomenclature des peintres vénitiens. Je passerai ensuite en revue ceux de ses contemporains et de ses élèves qui approchèrent plus ou moins de son mérite. Il me semble même que le lecteur pourra trouver une sorte de plaisir à voir l'imitation de Giorgione et de Titien, apparaître, pour ainsi dire, avant le temps; car il en est souvent des professeurs de peinture comme des écrivains qui, lorsqu'ils ont vécu aux extrémités de deux siècles, prennent, si j'ose m'exprimer ainsi, un style nuancé des teintes des deux époques. Gio. Bellini, lui-même, dans le nombre prodigieux de ses ouvrages, dont l'exécution remplit l'espace compris entre les années 1464 et 1516, présente une gradation marquée de ses progrès, qui étaient en même temps les progrès de son école. Dès ses premiers tableaux peints à la détrempe, il s'efforça de perfectionner le style national et de l'ennoblir. La vaste maison de MM. Corner, qui au temps de la reine de Chypre employèrent souvent cet habile pinceau, ren-

Gian Bellini.

ferme plusieurs tableaux de sa première manière, puis d'autres dont la beauté suit une progression toujours croissante, et parmi lesquelles on distingue un Saint-François au milieu d'un épais bocage, qui pourrait faire envie aux meilleurs paysagistes. Parvenu à l'année 1488, dans laquelle il peignit le tableau d'autel que l'on conserve encore dans la sacristie des Conventuels, il obtient des éloges de Vasari, non-seulement quant à sa manière, mais aussi pour la pureté de son dessin.

Ce fut avec plus de succès encore, que Bellini exécuta d'autres ouvrages après avoir vu ceux de Giorgione. Il devint plus heureux dans ses inventions, il donna plus de rondeur à ses figures, plus d'éclat à ses teintes, il passa de l'une à l'autre d'une manière plus naturelle; il eut un meilleur choix de formes dans le nu, plus de noblesse dans ses costumes; et s'il eût mis dans ses contours cette délicatesse et ce moelleux auxquels il ne put jamais atteindre, on serait tenté de le proposer comme le modèle le plus parfait de la peinture moderne. Pietro Perugino, Ghirlandajo et Mantegna ne dépassèrent certainement pas d'aussi loin que lui les limites du style ancien. Les curieux trouveront un nombre infini de ses productions à Venise et au dehors: celles qui méritent le mieux d'être vues sont, le tableau d'autel de Saint-Zacharie, fait à Venise en 1505, puis celui du Saint-Giobbe, de l'année 1510; et enfin, cette Bacchanale de la *Villa* Aldobrandini, datée de 1514, et que la vieillesse lui fit laisser imparfaite. J'ai vu de sa main d'autres tableaux sans indication d'époque, mais qui ont un grand mérite; de ce nombre sont, une Madone dans la cathédrale de

Bergame, un Baptême du Sauveur à Santa Corona de Vicence, et un Enfant-Jésus endormi sur les genoux de la Vierge, placée entre deux anges. Ce dernier tableau, que l'on conserve dans une armoire aux Capucins de Venise, est un véritablement enchantement pour les yeux : c'est un chef-d'œuvre de beauté, de grace, d'expression; qualités dont on peut dire que Bellini fut le père dans cette école. Il est vraisemblable qu'il travailla jusque dans les dernières années de sa vie, car on voit à Padoue, dans la belle galerie de Sainte-Justine, une Madone qu'il peignit en 1516 (1). Ces sortes d'images et celles du Rédempteur expirant, sont les peintures de sa main, que l'on rencontre le plus fréquemment. Si ceux des lecteurs qui trouvent trop de modération dans mes éloges, sont disposés à tolérer que Gio. Bellini soit placé au-dessus de Raphaël même, parce que le premier fut meilleur architecte que le second, qu'ils aient le courage de lire la *Carta da navigare* de Boschini, mais qu'ils se souviennent en même temps que cet écrivain ne ressemble à un poète que par la mesure de ses vers, et par l'exagération de ses louanges.

Il ne faut pas séparer de *Giovanni*, *Gentile* son frère, dont la naissance avait précédé la sienne, et qui Gentile Bellini.

(1) Ce fut dans cette même année qu'*Albert Duro* étant à Venise, y rendit à *Giovanni* le témoignage le plus flatteur, peut-être, de tous ceux dont la connaissance soit parvenue jusqu'à nous. Après s'être plaint de l'envie des autres peintres qui affectaient de le mépriser, il dit de Giovanni : « Tous m'assurent « que c'est un galant homme, et je l'estime à cause de cela. Il « est bien vieux, mais néanmoins il est le meilleur des peintres. » Voy. *Morel. Not.*, page 224.

le précéda de même dans la tombe. Les deux Bellini vécurent éloignés l'un de l'autre, chacun dans sa famille, mais unis par le cœur, et par une mutuelle affection, et se donnant réciproquement des éloges d'autant plus sincères que chacun des deux regardait son frère comme supérieur à soi; mais ce qui était modestie dans Giovanni, n'était pour Gentile qu'une justice qu'il se rendait à lui-même. Il avait reçu de la nature des facultés plus limitées, ce qui n'empêcha point que l'application, qualité qui peut quelquefois suppléer au génie, ne lui fît occuper un rang honorable parmi les artistes. La république l'employa à l'égal de son frère dans les travaux de la salle du conseil suprême; et le grand seigneur ayant fait demander qu'on lui envoyât un habile peintre de portraits, ce fut Gentile que l'on choisit pour aller à Constantinople, où, par son talent, il ajouta encore à la gloire du nom vénitien. Outre ses travaux en peinture, il fit pour Mahomet II, une grande médaille, offrant d'un côté l'effigie de l'empereur, et sur le revers trois couronnes; les répétitions de cette médaille sont fort rares, on m'a dit qu'il en existait une chez M. Théodore Corer.

Quoique Gentile fût inférieur à son frère, et qu'il eût conservé de l'aridité de l'ancien style dans plusieurs de ses ouvrages, il en produisit de très-remarquables dont quelques-uns existent encore : de ce nombre sont les différentes Scènes de la passion, à San Giovanni, et la Prédication de St-Marc, à l'école de ce nom; peinture historique qui n'est point déplacée auprès d'un Paris Bordone. On y reconnaît un copiste fidèle, qui a retracé exactement tout ce qu'il avait observé dans un grand concours de peuple. Les

physionomies des auditeurs, et les formes en général, y sont aussi variées que dans la nature, sans en excepter même ces difformités qui doivent s'y rencontrer par une conséquence de ses lois universelles. Ainsi, l'on y voit des hommes chauves, trapus, contrefaits, et ce qui est encore plus remarquable, c'est que le peintre a représenté les auditeurs de l'évangéliste St-Marc, vêtus à la vénitienne et à la turque, sans se faire le moindre scrupule de cet anachronisme. Mais comme tout y offre des images vraies, que l'ordonnance des groupes est d'un bon effet, et que tout y est plein d'ame et de vie, cet ouvrage plaît au spectateur et l'arrête malgré lui. Je dirai plus; le même pinceau a produit de petits tableaux exécutés avec tant de délicatesse, qu'il feraient honneur même au frère de l'auteur. Telle est une Présentation de l'Enfant-Jésus, que l'on voit dans le palais Barberigo, près San Polo; cette composition est toute en demi-figures qui ont été répétées dans le palais Grimani, avec encore plus de finesse et de perfection. Là, l'ouvrage de Gentile se trouve vis-à-vis d'un beau tableau de Gian Bellini, et quoiqu'il paraisse au-dessous de ce dernier, quant au moelleux de sa touche, il l'emporte de beaucoup pour la beauté, et pour les autres qualités de la peinture.

Vittore Carpaccio, né à Venise, ou à Capo d'Istria, fut le concurrent des deux Bellini, ainsi que du dernier des Vivarini (1). Comme eux, il fut employé à Vittore Carpaccio.

(1) Le pays est imbu de cette persuasion, malgré les inscriptions qui accompagnent ses tableaux et même ceux qu'il peignit dans l'Istrie. Au bas de celui que nous avons cité, page 46, on voit les mots *Victor Chapatius Venetus pinxit* 1516. Dans un autre, à *San Francesco di Pirano*, on lit : *Victoris Charpatii Veneti*

faire les peinture du palais Ducal. Cette collection précieuse d'anciens tableaux d'histoire, périt en 1576, dans l'incendie de cet édifice, et fut remplacée depuis par des pinceaux plus habiles. Mais il est resté un si heureux essai du style de Victor, dans l'oratoire de Sainte-Ursule à Venise, que ce morceau lui fait tenir un rang égal à celui des plus grands génies de son temps. Ce sont deux sujets tirés de l'histoire de cette sainte et de ses onze mille compagnes; histoire que l'on regardait alors comme véritable. Il est aisé de voir que l'auteur n'a manqué ni d'inspirations heureuses dans ce qui tient à l'invention, ni d'ordre dans la distribution, ni de fécondité dans le jeu des physionomies, ni de connaissance de l'architecture et du paysage, dans tout ce qui forme le fond de ce vaste tableau. Le caractère qui s'y fait surtout remarquer, consiste dans un naturel et dans une expression qui avaient tant de charmes pour Zanetti, qu'il se plaisait

opus 1519. Un *Benedetto Carpaccio* peut-être fils ou neveu du précédent, prétendit, comme lui, être Vénitien. On voit aussi de sa main, à la Rotonde de Capo d' Istria, un Couronnement de la Vierge avec l'inscription : *Benetto Carpattino Veneto pingeva* 1537 ; et chez les Observantins, le tableau du Nom de Jésus, avec les mêmes mots, mais la date de 1541. L'histoire de l'école vénitienne ne reconnaît point cet artiste, quoiqu'il en eût été très-digne; car il ne le cède point à beaucoup d'autres bons peintres pour la douceur des teintes, pour la vérité des physionomies, pour l'effet du clair-obscur. On peut seulement lui reprocher de conserver encore un peu de l'ancienne sécheresse dans le dessin des pieds et des mains. Je soupçonne que ce peintre vécut loin de la capitale, et qu'on l'a cru né dans l'Istrie par cette raison. Mais cette famille fut certainement vénitienne, ou, peut-être, originaire de Murano.

souvent à revoir cette production. Il observait les mouvements de ces figures, qui semblent avoir un ame; il s'arrêtait à tous les détails, et tous les sentiments qu'il éprouvait, étaient en quelque sorte conformes à ceux qu'expriment ces images. Tel est le langage dont il se sert lui-même; et il conclut son discours en disant que Carpaccio *avait la vérité au fond de son cœur.* Cet artiste laissa des ouvrages encore plus remarquables à l'école de San Girolamo, dans laquelle il travailla en concurrence avec Gio. Bellini, et pour cette fois, il ne se montra pas au-dessous de ce dernier. Son caractère de talent, que l'on pourrait souvent confondre avec celui de Gentile, ressort jusque dans ses tableaux d'autels, dont la composition porte l'empreinte de l'originalité. Le plus célèbre est celui qui a pour sujet la Purification, et qui est placé à Venise dans l'église de San Giobbe. Cependant le saint vieillard Siméon y est en habits pontificaux, entre deux ministres vêtus en cardinaux; mais à l'exception de cette erreur de costume, puis en ajoutant plus de vigueur au ton des chairs, et plus de douceur aux contours, ce tableau serait digne de l'un des plus grands peintres, quel qu'il fût. Malheureusement ces dons précieux ne furent jamais le partage de Carpaccio, et ce fut la faute de ses premières études. On peut faire la même remarque à l'égard de *Lazaro Sebastiani*, son élève et son imitateur, de *Giovanni Mansueti*, de *Marco* et de *Pietro Veglia*, enfin, de *Francesco Rizzo* de Santa Croce, terre située dans le Bergamasque (1). Tous ces pein-

Lazzaro Sebastiani. Giovanni Mansueti. Marco et Pietro Veglia.

(1) Ses premières peintures datent de l'an 1507. Voy. Tassi dans les *Vite de' pittori*, etc., page 56. Il y rectifie une erreur

Francesco Rizzo. tres, quoi qu'ils fussent près de la naissance du *siècle d'or*, ne renoncèrent jamais entièrement à leur style suranné, et tellement uniforme, que souvent on les prendrait l'un pour l'autre. Je ne parle point de ce qui est resté de leurs ouvrages à Venise, parce qu'on en trouve la description dans plusieurs autres livres; mais je ferai remarquer au lecteur qu'ils méritent des éloges dans quelques-uns de leurs détails, particulièrement dans l'architecture, et que leur coloris qui semble dur et sombre pour cette école, paraîtrait suffisamment moelleux et animé pour le temps, s'ils appartenaient à une école différente. Benedetto Diana. *Benedetto Diana* a, selon mon jugement, une tendance plus déterminée vers le style moderne, et se rapproche davantage de Giorgione, soit dans le tableau de Sainte-Lucie, à l'église des

de Zanetti qui, de ce peintre, en avait fait deux. Un de ses tableaux de l'église paroissiale d'Endine, détruit toute équivoque à cet égard; il y écrivit ces mots: *Franciscus Rizus Bergomensis habitato Venetiis* 1529. Au bas d'un autre tableau dans l'église paroissiale de Serina, il écrivit *Francesco Rizo da Santa Croxe depense* 1518. Le dernier de ses ouvrages dont j'aie connaissance, existe aussi dans l'église paroissiale de Chirignano, dans la Mestrina, avec la date de 1541. Le P. *Federici* qui en fait mention, veut que *Francesco* soit fils de *Girolamo da Santa Croce*, ou simplement de S. Croce sans autre nom, parce que c'est de l'une ou de l'autre de ces deux manières que ses tableaux sont signés, et jamais du nom de Rizo. Mais je ne puis être de l'avis du P. Federici, premièrement, parce que Ridolfi dit seulement (page 62) *qu'ils furent de la même famille;* 2° parce que les peintures de Girolamo, selon Tassi, commencent et finissent plus tard que celles de Francesco, c'est-à-dire, en 1549; 3° enfin, parce que le style de Girolamo est incomparablement plus moderne, comme nous le verrons bientôt.

Apôtres, soit dans celui de la *Limosina* (l'Aumône), placé dans l'école de la Confraternité de San Giovanni, et peint en concurrence avec les Bellini.

Je passe aux ouvrages de *Marco Basaïti*, né de parents grecs dans le Frioul. Il fut aussi l'un des rivaux de Giovanni, mais avec plus de bonheur que Carpaccio. L'église de San Giobbe que j'ai déja citée deux fois, renferme un tableau ayant pour sujet la Prière au jardin, peint en 1510 par *Marco*, et très-endommagé aujourd'hui; mais il a été fort vanté par Ridolfi et par d'autres qui l'avaient vu en meilleur état. On met au-dessus de toutes les productions du même peintre, la Vocation de St-Pierre à l'apostolat, dans l'église de la Chartreuse. Cette peinture, qui a été répétée sur bois dans la galerie impériale de Vienne, est un des plus beaux morceaux qui aient paru pendant cette époque; et, en général, il n'y a point de genre de mérite propre à Gian Bellini dans lequel Basaïti, ou ne l'égale, ou ne le suive de fort près. Il semble même que le second déploie un génie plus indépendant, que sa composition est plus heureuse, et qu'il a plus d'art dans sa manière de lier les fonds avec les figures. Celles-ci ont de la beauté, et leurs formes pour la plupart sont sveltes et élégantes; leurs regards sont d'une vivacité remarquable; les teintes des chairs ont quelque chose de rosé, et les demi teintes, quelquefois un peu pâles, ont cependant de l'agrément. Marco vécut long-temps à Venise, quoiqu'il n'y fût point né. L'on voit encore dans cette ville une grande quantité de ses ouvrages, dont quelques-uns sont d'un goût ancien; mais le plus grand nombre offre l'empreinte d'un style plus moderne. Le Frioul, son pays natal, ne possède de lui qu'une

Marco Basaïti.

Descente de croix, dans l'abbaye de Sesto; les figures en sont grandes, et l'on y aperçoit un beau groupe sur un plan reculé. Le fond représente un paysage que l'on prendrait pour la nature même : le temps a fait injure à ce beau tableau dans plus d'un endroit, mais un vrai connaisseur le préférera peut-être à tous les autres, parce qu'il n'a été gâté par aucune réparation moderne.

Élèves des Bellini à Venise.

Parmi les élèves de *Gio. Bellini*, qui en eut un grand nombre, quelques-uns, comme *Giorgione*, par exemple, doivent être réservés pour une autre époque. D'autres appartiennent à une école différente, et *Rondinello* de Ravenne fait partie de ces derniers. D'autres enfin, qui, au jugement de leurs compatriotes, ne réussirent pas complètement à saisir la manière moderne, doivent trouver place ici. La famille du chef

Bellin Bellini.

de l'école vénitienne eut encore un *Bellin Bellini*, qui, instruit dans cette académie, en imita le style avec beaucoup de succès. Il peignit pour des collections particulières des Madones, dont la plupart sont attribuées à *Gentile* ou à *Giovanni*, parce que l'auteur véritable était fort peu connu. Celui que *Vasari* appelle la *créature* de Giovanni, c'est-à-dire son valet, et dont

Girolamo Mocetto.

le nom était *Girolamo Mocetto*, fut du nombre de ses premiers disciples, et des moins bien partagés en talent. Il n'atteignit point le XVI[e] siècle, et laissa en mourant des gravures sur cuivre, devenues très-rares aujourd'hui ; puis, quelques tableaux d'une moyenne grandeur : l'un de ceux-ci, accompagné du nom de l'auteur, et daté de l'an 1484, est dans la collection *Corer*, que nous avons déja citée. Les Véronais qui ont le portrait de ce *Mocetto* parmi ceux des peintres de leur ville, à l'école du nu, possèdent en outre un de ses ta-

bleaux, qui porte sa signature et la date de 1493. On le voit dans l'église des saints Nazario et Celso, et j'en dois la connaissance à M. *Saverio dalla Rosa*, peintre véronais de beaucoup de mérite. Un autre élève, ou tout au moins un imitateur de Bellini, mais moins connu que le précédent, et comme lui assez aride, se retrouve dans diverses galeries sous le nom de *Marcus Martialis Venetus*, qu'il a placé au bas de plusieurs images sacrées. Le conservatoire des Pénitentes a de sa main une Purification, au pied de laquelle on lit la date de 1488. On voit par une Cène d'Émaus que possède la famille *Contarini*, et qui porte le nom de l'auteur, qu'il vivait encore en 1506.

Marco Marziale.

Vincenzio Catena, citoyen riche de Venise, et distingué par un goût plus pur que celui du précédent, réussit à faire les portraits et les tableaux de cabinet. Son chef-d'œuvre, dont le style est analogue à celui de *Giorgione*, est une Ste-Famille qui fait partie de la belle galerie *Pesaro*. S'il n'eût produit que cet ouvrage, on serait obligé de le classer dans une autre époque; mais il appartient à celle-ci par d'autres peintures qui sont restées à San Simeon Grande, à la Charité, à S. Maurizio et ailleurs. Elles offrent de grandes beautés, mais sont encore bien loin du style moderne. La réputation de ce *Vincenzio* fut si grande pendant sa vie que, dans une lettre écrite de Rome le onze avril 1520 par *Marcantonio Michel à Antonio di Marsilio à Venise*, peu de temps après la mort de Raphaël, et dans un temps où Buonarroti était fort malade, on recommande à *Catena* d'être en garde contre la maladie, *parce qu'elle semble s'attacher aux grands peintres*(*).

Vincenzio Catena.

(*) *Mor. Not.*, page 212.

Giannetto Cordegliaghi.

On accorde encore une grande estime à un *Giannetto Cordegliaghi*, ainsi que *Vasari* le nomme, en vantant la douceur et la délicatesse de sa manière qui, en tout, était meilleure que celle de la plupart de ses contemporains. Le même historien ajoute qu'il fit une infinité de tableaux de cabinet. On l'appelle à Venise *le Cordella*, sans doute par abréviation, et on lui attribue le beau portrait du cardinal Bessarione, à l'école de la Charité, avec quelque autre peinture: le reste de ses productions est tombé dans l'oubli. Il est probable que son véritable nom était double, et s'écrivait *Cordella Aghi*, car *Zanetti* vit, au bas d'une fort belle madone de M. *Zeno*, l'inscription suivante: *Andreas Cordelle Agi F.*, et celui-ci appartient à la même famille que *Giannetto*. Peut-être aussi, qu'au lieu de Giannetto, Vasari aurait dû écrire *Andrea*; comme au lieu de *Jacopo* il aurait dû dire, *Francesco Squarcione*. On ne peut disconvenir au surplus que, si l'on en excepte les peintres de Vérone et ceux du Frioul, Vasari manqua de documents par rapport à ceux de l'école vénitienne, ainsi qu'il en fait lui-même l'aveu, et nous n'avons point de peine à l'en croire. Il suffit de lire la préface de la vie de *Carpaccio* pour voir combien de fois l'auteur s'est trompé en peu de lignes. Il a fait deux peintres de *Lazzaro Sebastiani*, et deux autres de *Marco Basaïti*; les distinguant en un *Marco Basarini* et un *Marco Bassiti*, auxquels il assigna séparément divers ouvrages dont il a donné le détail. Ailleurs, en citant *Vittore Scarpaccia*, *Victor Bellini*, *Giambattista de Cornigliano*, il confond les peintures de l'un avec celles de l'autre. Dans d'autres endroits, il fait de *Mansueti*, *Mansucchi*; de *Gua-*

Andreas Cordelle Agi.

riento, *Guerriero* et *Guarriero*; de *Foppa*, *Zoppa*; de *Giolfino*, *Ursino*; de *Morazone*, *Mazzone*; de *Bozzato*, *Bazzacco*; de *Zuccati*, *Zuccheri* et *Zuccherini*, etc. C'est ainsi qu'il est tombé si souvent dans des méprises à l'égard des noms lombards et vénitiens, au point qu'on pourrait presque le comparer à Hams, à Cochin, et à d'autres ultramontains encore plus inexacts.

Parmi les peintres qui furent peu appréciés par Vasari, et que peut-être même il ne passa sous silence que parce qu'ils lui étaient inconnus, on doit remarquer *Piermaria Pennacchi* de Trévise, duquel il reste deux Soffites d'églises, l'un à Venise, l'autre à Murano: tous les deux valent beaucoup mieux pour la couleur que pour le dessin. *Pier Francesco Bissolo* de Venise, dont Giorgio paraît avoir également ignoré l'existence, eut moins de talent, comme peintre de grandes machines, que le précédent; mais il eut plus de grace et plus d'élégance. Ses tableaux sur bois, soit à Murano, soit dans la cathédrale de Trévise, peuvent aller de pair avec ceux de Palma l'ancien. Celui que possède la famille *Renier*, et dont le sujet est la rencontre de *Siméon*, se rapproche encore davantage du moelleux de la peinture moderne.

Piermaria Pennacchi.

Pier Francesco Bissolo.

Girolamo de Santa Croce est beaucoup plus digne de figurer dans l'histoire; Vasari l'a totalement oublié; Boschini n'en a point parlé, et Ridolfi en a dit plus de mal que de bien, soutenant que jamais il ne s'était départi de l'ancienne manière, quoiqu'il eût fleuri à une époque où les peintres les plus médiocres mêmes avaient adopté de nouveaux principes. Il est heureux pour la mémoire de cet habile homme que la plupart de ses meilleurs ouvrages, en échappant aux ravages

Girolamo de Santa Croce.

du temps, aient autorisé Zanetti à nous assurer qu'*il s'était approché plus que tous les autres du style de Giorgione et de celui du Titien.* Le tableau sur bois, représentant St-Pâris, ouvrage justement vanté dans le Guide de Trévise, et que l'on voit dans l'église qui porte le nom de ce Saint, vient à l'appui de l'assertion de Zanetti. Venise même possède quelques-uns des tableaux du même auteur, dont on ne peut contester le mérite; parmi ces derniers est une Cène de J.-C., avec le nom de Santa Croce, que l'on voit à San Martino. Un Rédempteur, placé à San Francesco della Vigna, offre à la fois la plus grande précision de goût et un charme indéfinissable dans les teintes. La même église renferme un St-Laurent, sujet duquel on trouve la répétition presque exacte dans la famille de *Collato*: l'auteur l'a encore reproduit dans plusieurs autres lieux. Ce tableau est riche de figures, dont la hauteur n'excède point un palme, et qui paraissent imitées, dans quelques détails, de la célèbre composition de Bandinelli, gravée par Marcantonio. Les estampes de ce dernier étaient, en quelque manière, pour Girolamo, une source dans laquelle il puisait des idées pour ses tableaux de cabinet lesquels, s'ils étaient restreints dans leurs dimensions, n'en étaient pas moins précieux par leur fini. Toutefois, il ne copiait pas servilement ces estampes : il savait, au contraire, en varier les figures, et surtout les paysages, dans lesquels il excellait; et il se servit de ce moyen pour composer plusieurs Bacchanales que l'on rencontre dans quelques galeries. Celle de la maison d'Albani, à Bergame, renferme un St-Jean distribuant des aumônes à une foule de pauvres qui l'entourent; et dans celle du comte *Carrara*, aussi

à Bergame, est une Descente de croix, fort estimée à cause d'un portrait du peintre qui figure parmi les personnages de cette composition, et qui indique de la main la Croix sainte, emblême de son nom. Aucune de ces peintures ne se ressent de l'ancien style. On y applaudit, avec justice, une grace de composition, une science des raccourcis, une beauté de *nus*, et une harmonie de couleurs, qui présente un mélange de plusieurs écoles, parmi lesquelles l'école romaine paraît dominer, tandis que celle de Venise s'y fait reconnaître moins que toutes les autres. On peut revoir ce que nous en avons dit un peu plus haut (*).

Derniers maîtres attachés à l'ancien style dant l'État Vénitien.

Pour observer une marche régulière dans ce qui concerne l'histoire de la peinture, à Venise en particulier, il convient d'ajouter aux artistes nés dans la métropole, et à ceux qui s'y établirent, quelques autres peintres que Giovanni forma pour les provinces qui appartiennent à cette partie de l'Italie. Il n'y eut pas un seul point, dans l'espace qu'elle comprend, où Giovanni n'eût des disciples ou des imitateurs : nous les examinerons séparément. Commençons par le Conegliano. Ce peintre fut ainsi appelé du nom de sa ville natale, située dans la Marche Trévisane, et dont il reproduisit l'aspect montueux dans toutes ses compositions, comme pour les faire reconnaître à cette marque distinctive. Son véritable nom était *Giambattista Cima*, et son style est analogue à celui de Gian Bellini, parvenu à la maturité de son talent. Des professeurs mêmes ont souvent pris l'un pour l'autre, tant le Conegliano est exact, gracieux, plein de vivacité dans ses mouve-

Giambattista Cima.

(*) Page 54.

ments et dans ses teintes, avec moins de *morbidesse* toutefois que Giovanni. Le meilleur morceau que j'aie vu de Cima, est un tableau d'autel de la cathédrale de Parme, qui a été oublié dans le catalogue de ses ouvrages. Celui de Santa Maria dell' Orto (église de Venise, très-riche en monuments de beaux-arts) a moins de moelleux; mais dans l'architecture, dans les airs de têtes, dans la distribution des couleurs, il y a je ne sais quel charme qui fait qu'on ne se lasserait jamais de le regarder. Non-seulement les galeries de l'Italie, mais d'autres au-delà des monts, possèdent, ou du moins se vantent de posséder des ouvrages du même pinceau, lesquels, joints à ses tableaux d'autels, qui sont très-multipliés, forment un nombre considérable. Le P. Federici nous apprend qu'un fils du Conegliano, appelé Carlo, imita si parfaitement le style de son père, que souvent on pourrait attribuer des productions de

Carlo Cima.

Carlo à Gio. Battista Cima. Cet artiste demeura peu de temps dans sa province, et le tableau d'autel qu'il plaça, en 1493, dans la cathédrale de la ville qui l'avait vu naître, est un ouvrage de sa jeunesse. Il continua de peindre jusqu'à l'année 1517, selon le témoignage de Ridolfi, et il mourut étant encore dans la force de l'âge. La date de 1542, que l'on distingue à San Francesco de Rovigo au-dessus d'un tableau sur bois peint par le Conegliano, ou peut-être copié d'après lui, indique l'époque plus moderne à laquelle l'autel fut élevé et décoré. Boschini prétend que ce peintre fut le maître

Vittor Belliniano.

de *Vittor Belliniano*, que Vasari appelle Bellini. Celui-ci retraça dans l'école de St-Marc le Martyre de ce Saint, ouvrage dans lequel l'architecture est ce qui mérite le plus d'attention.

L'école de *Giovanni* transmit au Frioul deux maîtres qui étaient nés l'un et l'autre à Udine. Le premier fut Gio. de Montmartino, ainsi que quelques traditions le désignent dans sa patrie, ou, selon Vasari, *Giovanni Martini*, dont la manière tant soit peu crue et tranchante n'est cependant pas dépourvue d'agrément, quant aux têtes et au coloris. L'autre fut Martino d'Udine, que l'histoire appelle aussi *Pellegrino* de San Daniello. Ce nouveau nom de Pellegrino lui fut donné par Bellini, comme un témoignage de l'admiration qu'il avait pour son talent; et il dut le surnom de San Daniello au long séjour qu'il avait fait dans ce pays, peu éloigné d'Udine. Cette ville néanmoins est le lieu où l'on peut le comparer plus aisément avec Gio. Martini, parce que l'émulation qui avait existé entre eux au temps de leurs études, continua toujours, ainsi qu'il arrive d'ordinaire, lorqu'ils furent devenus professeurs. C'est donc dans cette capitale du Frioul que l'on voit encore des ouvrages de l'un et de l'autre, principalement dans deux chapelles contiguës de la cathédrale, où ils peignirent, le premier en 1501, le second en 1502. Giovanni produisit, dans le tableau d'autel de Saint-Marc, le meilleur des ouvrages qui fussent sortis de sa main. Pellegrino y laissa un Saint-Joseph, que Vasari, sans lui attribuer une trop grande supériorité sur le tableau de Martini, préfère cependant à ce dernier. J'ai vu cette peinture à l'huile de Pellegrino, la couleur en a pâli, à la vérité, et il a été endommagé aussi dans d'autres détails; mais il offre encore de grandes beautés, surtout dans l'architecture qui en forme le fond. Elle produit un effet agréable, et fait bien ressortir les trois figures, c'est-à-dire, St-Joseph avec

Giovanni Martini.

Pellegrino di S. Daniello.

l'Enfant Jésus entre ses bras, et le petit St-Jean auprès de lui. Tous les trois sont remarquables par la noblesse des formes et la pureté des contours. On trouve encore d'autres peintures du même auteur à Udine, et l'on doit en particulier des éloges au coloris du St-Augustin et du St-Jérôme qui décorent la salle du conseil public. A mesure que ce peintre avança en âge, la douceur de ses teintes et toutes les autres qualités qui caractérisent son talent, ne cessèrent de se perfectionner. Le tableau d'autel de Santa Maria de' Battuti, qui est à Cividale, représente la Mère du Sauveur assise au milieu des quatre vierges d'Aquilée, auxquelles le peintre a ajouté St-Jean-Baptiste et St-Donat avec un ange. Cette composition, qui porte la date de 1529, rappelle la touche de Giorgione, et elle est mise au nombre des peintures les plus rares du Frioul. On place néanmoins au-dessus de tous les tableaux à l'huile du même auteur, les sujets divers peints à fresque et empruntés à l'histoire de J.-C., dont il a orné l'église de St-Antoine à San Daniello. Il y a figuré le Saint Titulaire, avec plusieurs portraits pleins d'ame et de vie, faits d'après des religieux de cette confraternité. Ses peintures ont rendu ce lieu justement renommé. Il a donné aussi de la célébrité à une école de peinture dans le Frioul : nous en donnerons ailleurs la description.

On trouve à Rovigo, dans le palais de l'illustre famille de Casilini, une Circoncision de J.-C., avec cette inscription : *Opus Marci Belli discipuli Joannis Bellini.* L'auteur a suivi avec succès les principes de cette école, et paraît être différent de ce Marco, fils de Gio. Tedesco, qui travaillait en 1463 à Rovigo.

Marco Belli.

Le style de Bellini eut moins de vogue à Padoue,

malgré le peu de distance qui sépare ces deux villes; du reste, c'est ce qui ne pouvait manquer d'arriver dans un lieu où dominait le Squarcione, ennemi déclaré de Gian Bellini. On y trouve cependant un grand nombre de peintures qui appartiennent à cette époque, et qui sont conformes à la manière vénitienne. Vasari a même remarqué dans la vie de Carpaccio, que Padoue conservait beaucoup de productions de Niccolò Moreto (1), ainsi que d'une multitude de peintres qui avaient suivi les traces des Bellini. Un Christ ressuscité que l'on voit à l'évêché, mérite qu'on en fasse une mention particulière, et l'on ne doit pas moins d'éloges aux portraits de tous les évêques de Padoue qui ornent le même palais, et aux bustes de tous les apôtres, ainsi qu'à différents traits de leur histoire, représentés en clairs-obscurs pleins d'élégance. Tout ce travail porte la date de 1495, avec la signature du peintre ainsi conçue : *Jacobus Montagnana* et non Montagna, comme Vasari et Ridolfi l'ont écrit. Le même auteur a laissé une vaste composition au Santo : le style en est singulièrement analogue à celui des modernes; et, quoique l'on y reconnaisse quelques traits de l'école vénitienne dans la douceur des teintes, le dessin, qui a quelque chose de plus précis et de plus

Jacopo Montagnana.

(1) Dans les statuts des peintres on lit le nom de *Mireti*, et l'on trouve qu'il y est fait mention de lui dans les années 1423 et 1441, époques qui ne sont point d'accord avec la supposition qu'il ait été sous la direction de Bellini. Ce Girolamo pourrait avoir été un frère ou un parent de ce *Gio. Miretto*, dont on a parlé à la page 12. En considérant ces deux noms et les circonstances qui s'y rapportent, on pourrait bien supprimer le *Moreto* de Vasari, et y substituer Mireto ou Miretto.

élégant, rappelle davantage l'école de Padoue. Montagnana s'est ouvertement déclaré pour le style de cette dernière, comme on le voit par les belles peintures qu'il a laissées à Bellune, dans la salle du conseil, et dont les sujets sont choisis dans l'histoire romaine (1). C'est un ouvrage immense, qu'à la première vue on serait tenté d'attribuer au Mantegna, tant le dessin, l'expression, et l'agencement des figures, offrent de conformité avec la manière de ce peintre. Quelques-unes même de celles que Mantegna avait introduites dans sa grande chapelle des *Eremitani*, reparaissent ici fidèlement copiées dans leurs formes et dans leurs mouvements, ce qui semble indiquer ou que l'un et l'autre furent instruits par les mêmes préceptes, ou que Montagnana profita beaucoup de l'école padouane : j'ai dit *beaucoup*, mais pas entièrement; car il ne chercha point à imiter le Squarcione sous le rapport de sa grande connaissance des mœurs, et de son érudition approfondie. Sa négligence fut extrême sur ce point, et il suivit en cela l'exemple des Bellini, auxquels l'opinion générale consultée par l'intelligent auteur du nouveau Guide de Padoue, le donne pour élève.

J'ai déja parlé de Squarcione et de son style, en

(1) Je rapporterai ici l'inscription qu'on y lit, et qui est en caractères anciens. Elle semble prouver que cet ouvrage était regardé comme l'un des plus remarquables que l'art ait produit jusqu'alors. Je la transcris d'après M. le co. chevalier Lazara.

Non hic Parrhasio, non hic tribuendus Apelli,
Hos licet auctores dignus habere labor;
Euganeus, vixdum impleto ter mense, Jacobus
Ex Montagnana nobile pinxit opus.

me réservant d'examiner ailleurs ses élèves, et particulièrement *Andrea Mantegna*. Celui-ci, toutefois, ne paraîtra encore ici, qu'au rang de disciple; et ce sera dans un autre livre que je le ferai connaître d'une manière plus digne de lui, c'est-à-dire comme l'un des maîtres les plus distingués de la Lombardie. Mais les premiers essais des grands hommes offrent toujours de l'intérêt; aussi Vasari a-t-il vanté comme l'ouvrage d'un peintre consommé, le premier tableau que fit Mantegna, et qui fût placé à Sainte-Sophie avec cette inscription : *Andrea Mantinea Patavinus, anno* VII *et* X *natus, sua manu pinxit* 1448. Squarcione avait pris tant d'affection pour ce jeune homme, à cause du génie dont la nature l'avait doué, qu'il l'avait adopté pour son fils. Il se repentit ensuite de ce bienfait, parce qu'Andrea prit pour sa femme une fille de Jacopo Bellini, l'antagoniste de son père adoptif, qui, dès ce moment, ne cessa de blâmer les ouvrages de Mantegna, et par là même contribua à lui faire perfectionner son talent. formé dans une académie où l'on faisait continuellement des études d'après les marbres anciens. Andrea estimait singulièrement certains bas-reliefs grecs, du style antique, tels que celui qui représente les principaux Dieux, et qui décore l'un des autels du Capitole. Il s'appliquait donc uniquement à chercher la pureté des contours, l'élévation de la pensée, la beauté des formes, et non-seulement il faisait reconnaître ses tableaux à la simplicité sévère des costumes, à l'uniformité de ses plis, qui formaient autant de lignes parallèles, à cette exactitude de détails qui dégénère facilement en sécheresse, mais il négligeait entièrement d'animer ses images, c'est-à-dire de leur

Andrea Mantegna.

donner de l'expression. Il pêcha visiblement sur ce point essentiel, lorsqu'il peignit aux Eremitani le Martyre de Saint-Jacques, et le Squarcione ne cessait de l'en reprendre avec aigreur. Ses reproches multipliés conduisirent le jeune peintre à chercher les moyens de ne plus se les attirer. Il figura d'abord, vis-à-vis du St-Jacques, un trait historique de la Vie de Saint-Christophore, dans lequel il parvint à donner plus d'ame à ses personnages. Peu de temps après il peignit pour l'église de Santa Giustina un Saint-Marc occupé à écrire l'évangile, et il sut exprimer dans les traits de ce saint, l'attention d'un philosophe, et l'enthousiasme d'un inspiré.

Si le Squarcione influa par l'amertume de ses reproches sur les progrès de Mantegna, les Bellini, peut-être, y contribuèrent de leur côté, par les rapports continuels que la parenté avait fait naître entre eux, ou plutôt par leur amitié pour lui. Il ne resta que peu de temps à Venise, mais il ne négligea point de profiter du genre de perfection qui caractérise cette école. On retrouve dans plus d'un de ses tableaux des paysages dont la brillante verdure rappelle les peintures vénitiennes, et l'on y remarque une délicatesse de teintes qui ne le cède en rien au coloris des plus habiles artistes qui aient illustré cette ville à la même époque. Je ne sais si ce fut lui ou quelqu'autre qui enseigna aux Bellini la perspective, art pour lequel Barbaro leur accorde tant d'éloges; mais je sais que Lomazzo, dans son temple de la peinture (*), a écrit en propres mots, *Mantegna fut le premier qui nous*

(*) Page 53.

ouvrit les yeux par rapport à cet art. On peut dire d'ailleurs, à la louange des plus grands hommes de ce temps, qu'ils étaient tous également prompts à redescendre au rang d'écolier, pour s'instruire de ce qui leur manquait, et à reprendre celui de maîtres à l'égard de ce qui manquait aux autres.

Lorsqu'on s'est fait une idée juste du style de Mantegna, il est facile d'imaginer quel dût être celui de ses condisciples, formés d'après les mêmes principes, et guidés par ses exemples. La chapelle des Eremitani dont nous avons parlé il y a peu d'instants, en fait connaître trois, le premier desquels est *Niccolò Pizzolo*, qui a éte indiqué par Vasari; il a peint l'Assomption de la Vierge dans le tableau d'autel, et quelques autres figures sur les parois. On voit en outre une fresque de sa main, sur une façade, et on y lit les mots *Opus Nicoletti.* Dans l'un et l'autre lieu, la manière de l'auteur paraît non-seulement avoir de la ressemblance avec celle de Mantegna, mais s'en approcher de très-près. Deux autres peintres figurèrent dans ce même lieu plusieurs traits de la vie de San Cristoforo; on lit au bas de l'un de ces sujets, *Opus Boni*, et au-dessous d'un autre *Opus Ansuini;* ce dernier était né à Forlì. Tous les deux auraient été admirés ailleurs, mais ici, l'on reconnaît des écoliers à côté d'un maître. *Bernardino Parentino* eut une conformité plus frappante avec Mantegna, auquel on serait tenté d'attribuer quelques-unes de ses peintures. Il retraça dans un cloître de Sainte-Justine dix sujets différents de l'histoire de Saint-Benoît, qu'il entoura d'ornements de bon goût, auxquels il joignit d'autres petits sujets en clair-obscur, dans chacun desquels il

Niccolò Pizzolo.

Bono et Ansovini de Forlì.

Bernardino Parentino.

plaça le portrait d'un pontife de l'ordre des Bénédictins. Je n'ai vu dans aucune maison religieuse de tableau aussi bien conçu dans toutes ses parties; et l'on sait que l'auteur fut dirigé par l'abbé Gaspero de Pavie, l'un des hommes les plus instruits de ce savant ordre. On lit au-dessous de cette composition le nom de *Parentino* et les années 1489 et 1494. Le même ouvrage fut continué par un Girolamo de Padoue, autrement dit, *Girolamo del Santo*, célèbre miniaturiste, duquel Vasari et Ridolfi ont parlé. Son travail décèle sa faiblesse comme dessinateur, et il n'est pas plus heureux quant à l'expression; mais on doit des éloges à la plupart de ses accessoires, et à son exactitude dans l'observation des usages anciens : qualité aussi commune dans cette école, qu'elle est rare dans l'école vénitienne. On y voit souvent les compositions historiques, ornées de bas-reliefs antiques, de sarcophages, et d'inscriptions presque toutes copiées sur des marbres de Padoue; pratique employée par Mantegna même dans la chapelle des Eremitani, mais avec plus de circonspection. Parmi les autres concurrents d'Andrea à Padoue, l'on remarque *Laurent* de Lendinara, qui excella, dit-on, dans son art, mais duquel il n'est rien resté qui puisse nous en faire juger. *Marco Zoppo* de Bologne, plus rapproché peut-être du style de son maître, que de celui de son compagnon d'études, a néanmoins laissé une mémoire considérée, parce qu'il devint le chef de l'école bolonoise. *Dario* de Trévise fut encore un des compétiteurs de Mantegna, et l'on a placé un de ses tableaux à côté de l'un de ceux de ce grand peintre, dans l'église de San Bernardo, à Bassano; rapprochement qui peut faire juger

Girolamo del Santo.

Lorenzo de Lendinara.

Marco Zoppo.

Dario de Trévise.

de combien ce Dario est au-dessous d'Andrea. Girolamo, ou plutôt *Gregorio* (1) *Schiavone*, tient un milieu entre Mantegna et les Bellini. Ce peintre gracieux fit des petits tableaux qui ne sont point rares, il les orna de morceaux d'architecture, de fruits, et surtout de figures d'anges qui ont un charme inexprimable. Une de ses compositions les plus riantes que j'ai vue à Fossombrone, dans la maison d'un habitant de la ville, porte l'inscription suivante : *Opus Sclavonii Dalmatici Squarzoni S.* (Scholaris). On range aussi, quoique sans aucune preuve certaine, parmi les élèves de Squarcione, un Hieronmyus Tarvisio, dont j'ai vu le nom signé au bas de quelques tableaux à Trévise; ses teintes sont languissantes, mais il n'est pas sans mérite quant au dessin. Sansovino, écrivain qui n'est pas toujours exact en parlant des peintures vénitiennes, fait mention d'un *Lauro* de Padoue, lequel peignit quelques traits de l'histoire de St-Jean, à la Charité de Venise; mais je m'en rapporte volontiers à l'historien dans cette occasion, parce que les peintures dont il s'agit, sont tout à fait conformes au style de Mantegna. On retrouve encore les principes de la même école dans les productions d'un *Maestro Angelo* qui, dans l'ancien réfectoire de Sainte-Justine, retraça un Crucifiement de J.-C., avec des figures d'une grande proportion, et d'une expression pleine de vivacité. On ne peut rien dire ici de *Matteo del Pozzo*, rangé par Scardeone (*) dans cette série de peintres, parce que ses ouvrages ne sont point connus.

Gregorio Schiavone.

Girolamo de Trévise.

Lauro de Padoue.

Maestro Angelo.

Matteo del Pozzo.

(1) C'est ainsi qu'il est nommé dans les statuts des peintres de Padoue et dans le manuscrit *Zen*. Ainsi l'on doit rectifier *Ridolfi* qui l'appelle *Girolamo*.

(*) Page 371.

Dans le temps même où l'école de Padoue rivalisait avec celle de Venise, les autres villes de l'État vénitien, à en juger d'après ce que nous en dit l'histoire, étaient moins attirées par l'érudition de la première, que par l'éclat de la seconde; on pourrait même ajouter par sa plus grande facilité, car en tous lieux, la belle nature frappe davantage que les plus beaux monuments de l'antiquité. Bassano comptait alors parmi ses peintres, *Francesco* da Ponte, Vicence, les deux *Montagna* avec Bonconsigli, et tous, quoique nés dans le voisinage de Padoue, suivirent l'école des Bellini. Da Ponte, vicentin par sa naissance, avait dès sa première jeunesse, parcouru avec assez de succès ses classes d'humanité et de philosophie; études qui, par la suite, lui furent d'un grand secours lorsqu'il devint chef d'école, et maître de Jacopo. Celui-ci, à son tour, transmit les principes de son maître à l'école de Bassano, qui occupa un rang considérable parmi les autres, pendant le seizième siècle et au-delà. Le style des tableaux de Francesco, lorsqu'on les compare entre eux, fait assez apercevoir quels furent ses premiers et quels furent ses derniers ouvrages. Il est correct, mais plein de sécheresse dans le S. Bartolommeo de la cathédrale de Bassano, plus moelleux dans une autre peinture placée à l'église de San Giovanni; mais dans le tableau de la Pentecôte, qu'il fit pour le village d'Oliero, il s'éleva presque à la hauteur des peintres modernes. La composition en est regulière, le coloris a de la variété, de l'agrément, de l'harmonie, et ce qui est bien plus encore, l'auteur y a su joindre une belle expression de sentiments analogues à la sainteté du mystère. Lomazzo fait entendre que ce peintre exerça

Francesco da Ponte.

aussi son art en Lombardie, à une autre époque, en disant qu'un Francesco de Vicence peignit aux *Grazie* de Milan, et qu'il y fit preuve de mérite par la correction de son dessin, mais que l'effet général de ses lumières et de ses ombres n'y eut point de succès.

Les deux *Montagna* vivaient et travaillaient ensemble à Vicence vers l'an 1500; ils ne furent point égaux en talent, quoiqu'ils suivisseut l'un et l'autre la même école, celle des Bellini. Tel est du moins le sentiment de Ridolfi, lequel dut voir une multitude de leurs ouvrages qui, aujourd'hui, n'existent plus. Vasari garde un silence absolu sur Benedetto, selon le système qu'il s'était fait à l'egard des peintres qu'il ne jugeait pas dignes de figurer dans l'histoire. Il désigne Bartolommeo comme un élève de Mantegna (1), et il en aurait parlé avec plus d'estime, s'il eût vu les peintures que cet artiste laissa dans sa patrie; mais Vasari ne les vit point, et il a même écrit que Bartolommeo avait toujours habité Venise. Vicence conserve une assez grande quantité des ouvrages de ce dernier, pour qu'il soit facile d'apprécier sa manière et les progrès qu'il fit successivement. On peut voir jusqu'à quelle hauteur il s'éleva, en observant ses deux tableaux d'autels à Saint-Roch, et à Saint-Michel, auxquels il faut ajouter celui du séminaire de Padoue. L'on n'y remarquera point un autre ordre de composition que celui qui était communément suivi à cette époque, et que nous avons déja exposé plusieurs fois. On y sera

Les deux Montagna.

(1) C'est par erreur que dans le Tom. III de l'édition romaine, page 427, *Bartolommeo Montagna* est désigné sous le nom de *Mantegna ;* c'est là que Vasari dit que Bartolommeo, Speranza et Veruzio apprirent de Mantegna l'art du dessin.

peut-être choqué de l'emploi des dorures, dont on avait abandonné l'usage dans d'autres pays. Mais dans tout le reste Bartolommeo n'est point au-dessous du plus grand nombre de ses contemporains; son dessin a de la correction, il offre de beaux *nus*, son coloris est riant, et ses figures d'Anges sont remplies de grace. Il a même introduit dans son tableau d'autel de Saint-Michel une architecture qui fuit, et qui produit une illusion si complète, qu'elle suffirait seule pour le faire distinguer de la foule des artistes du même temps. Il reste quelques ouvrages dé *Giovanni Speranza*, lesquels sont fort estimés, quoique le coloris en soit faible. On ne voit en public aucune production de *Veruzio*, dont le nom, peut-être, n'est qu'une méprise du Vasari (1).

Giovanni Speranza.

Veruzio.

(1) Le P. *Faccioli* dans le III volume des *Inscrizioni della città e territorio di Vicenza*, rapporte cette épigraphe: *Jo. Sperantiæ de Vangeribus me pinxit.* Il est très-vraisemblable que le *de Vangeribus* désigne quelque petit village du Vicentin. Du reste, si je ne me trompe, Faccioli ne dit rien de Veruzio, et c'est une raison pour soupçonner que ce nom pourrait bien être une des innombrables méprises de Vasari; méprises que nos descendants continueront de découvrir et de corriger, mais dont probablement ils légueront encore une bonne partie à leur postérité. Voici ce que conjecture par rapport au peintre dont il est question ici. Le P. Faccioli fait mention d'un grand tableau qui est à San Francesco de *Schio*; il représente les Noces de Ste-Catherine; la composition est conforme au type que les peintres d'alors avaient généralement adopté pour représenter ce sujet, et l'on y voit aussi plusieurs autres saints. L'ensemble de l'ouvrage rappelle le style de Mantegna, et il offre de grandes beautés, selon l'opinion de M. le chevalier Gio. de Lazara, pour les jugements duquel j'ai une juste déférence. On y lit les mots *Franciscus Verlus de Vincentiis pinxit* XX *ju-*

Le plus généralement applaudi des Vicentins de cette époque, fut *Gio. Bonconsigli*, surnommé le *Marescalco* : c'est en effet celui qui se rapproche le plus du style moderne, et principalement de celui des Bellini. L'usage qu'il adopta d'ajouter à ses peintures des ornements composés de tritons et d'autres figures imitées de l'antique, vient sans doute du goût qui régnait alors à Padoue et à Venise, voisines l'une et l'autre de Vicence, et dont l'une se livrait à l'étude de l'antiquité, l'autre à celle des monuments. Vasari et Ridolfi ne rappellent des tableaux de Bonconsigli, que ceux qu'il peignit à Venise, et qui, aujourd'hui, sont, ou détruits, ou en mauvais état. Ceux qu'il a laissés dans sa ville natale sont bien conservés, et les étrangers instruits ne doivent point la quitter sans avoir vu dans l'oratoire des Turchini, sa Madone assise sur un trône et entourée de quatre saints : cet ouvrage a quelque chose de la manière de Raphaël, et le Saint-Sébastien qui en fait partie, est d'une beauté véritablement idéale. Un habile professeur de Vicence regardait cette peinture comme la plus belle de toutes celles que renferme la ville, et cependant elle en a

Gio. Bonconsigli ou Marescalco.

nü M.D. XII. Le P. Faccioli indique encore un autre ancienne peinture de la même main, placée à Sercedo. Or je conclus de tous ces faits, que ce peintre, désigné à Vasari, ainsi qu'une infinité d'autres, par un nom dont la terminaison formait un diminutif, se rapportant peut-être à sa stature ou à son âge : ce nom (qui dans le dialecte vénitien était *Verluccio* ou *Verluzo*), a pu devenir *Veruzio* dans la tête de Vasari, qui nous l'a transmis ainsi dans son histoire. Les critiques des écrivains grecs me donneront raison indubitablement ; car, c'est d'eux que j'ai appris cette manière de découvrir et de corriger jusqu'aux noms propres.

de très-précieuses : Boncousigli, aussi bien que Montagnana, Figolino, et Speranza, excella dans la perspective; ainsi qu'eux, il déploya un genie qui semblait formé pour l'architecture, et l'on eût dit qu'il annonçait à sa patrie, et ce divin Palladio qui devint dans la suite l'honneur de son art, et les Scamozzi, et tant d'autres encore, qui ont fait de Vicence la merveille à la fois, et l'école des architectes. Il existe encore deux tableaux d'autels de cet artiste, à Montagnana. On ne doit pas confondre l'auteur avec un Pietro Marescalco, surnommé le *Spada*, que l'histoire manuscrite de Feltre déclare être né dans cette ville. Le meme manuscrit reproche en même temps à Vasari de n'avoir point parlé de ce Pietro. L'on voit un de ses tableaux d'autel chez les religieuses *Degli Angeli* à Feltre, où le chevalier Lazara me dit avoir lu au bas de cette peinture : *Petrus Marescalcus P.* Elle représente une Madone entre deux anges, figures grandioses, bien dessinées, et qui méritent à Pietro Marescalco, un rang honorable dans l'histoire. Si on le compare avec Giovanni, son coloris semble moins animé; l'époque, aussi, paraît moins ancienne.

Pietro Marescalco.

Liberale de Vérone.

L'ordre de notre itinéraire exige que nous passions à Vérone, où dominait alors *Liberale*, élève d'abord de *Vincenzio di Stefano*, puis de *Jacopo Bellini*, ou plutôt imitateur de ce dernier, au style duquel, dit *Vasari*, il demeura constamment attaché. Il y a néanmoins, dans l'Épiphanie que renferme la cathédrale, une Gloire de Séraphins, où les plis des draperies et le goût en général semblent tellement conformes aux productions de l'école de *Mantegna*, que je crus un moment que Liberale avait été au nombre de ses disci-

ples. Il est vrai que le voisinage de Mantoue pouvait lui avoir rendu également facile l'imitation de Mantegna; imitation de laquelle on retrouve encore les traces dans d'autres ouvrages, soit du même auteur, soit de divers peintres véronais; les uns connus, les autres ignorés. Du reste, Liberale demeura loin en arrière de Bellini, et ne parvint jamais à agrandir ses proportions jusqu'au même point, non plus qu'à se défaire entièrement de son ancien style, quoiqu'il ait vécu jusqu'à l'année 1535. Ses teintes ont de la vigueur, l'expression de ses figures est savante et gracieuse à la fois; genre de mérite qui fut commun à la plupart des peintres véronais. Son fini est d'une délicatesse exquise, principalement dans les petites figures, pour lesquelles il était d'une grande habileté. Il employa souvent ce talent à orner de miniatures des livres qui existent encore à Vérone et à Sienne.

Domenico Morone.

Liberale eut pour concurrent dans sa patrie un *Domenico Morone*, qui, pour parler plus exactement, fut le second après lui. Ils eurent de commun ensemble, d'avoir été formés chacun par un élève de *Stefano*. Après *Domenico*, parurent *Francesco Morone*, son fils, qui devint plus habile que lui, et *Girolamo de' Libri*. Ces deux jeunes peintres, liés entre eux d'une étroite amitié, travaillèrent souvent de concert, et se dirigèrent suivant les mêmes principes. *Vasari* rapporte que le premier sut donner à ses peintures une grace, une pureté de dessin, un accord, un charme, et une vivacité de coloris, qui le placent au niveau des artistes les plus habiles de son temps: l'historien ajoute qu'il cessa de vivre en 1529. Le second le surpassa de loin en finesse de goût et en célébrité. Fils

Francesco Morone. Girolamo de' Libri.

d'un miniaturiste, dont l'emploi se bornait à orner les livres destinés aux offices divins (ce qui l'avait fait nommer *Francesco de' Libri*), *Girolamo* reçut de son père, avec son surnom, les préceptes de son art; il les transmit à son tour à *Francesco* son fils, ainsi que le même Vasari nous l'apprend.

Il n'entre pas dans mon plan d'examiner leurs miniatures, mais on ne peut passer sous silence les tableaux de *Girolamo*. Je n'ai point vu celui de St-Léonard aux environs de Vérone, où l'on dit que ce peintre ayant figuré un laurier, des oiseaux qui étaient entrés dans l'église par les fenêtres y furent trompés, et volèrent plusieurs fois autour de l'arbre, comme pour se reposer dans son feuillage. Mais j'ai vu un autre tableau du même auteur, à St-Giorgio, avec la date de 1529, et il conserve à peine l'ombre du caractère de l'ancien style: c'est une Vierge entre deux saints évêques dont les traits sont également remarquables pour le choix et pour la vérité. Sur un autre plan sont trois anges qui, par leurs formes et par leurs attitudes, offrent autant de modèles de grace et de beauté. On reconnaît en quelque sorte dans ce petit tableau le miniaturiste qui prend un essor plus élevé, puis le peintre qui descend jusqu'à la miniature. Tout ce que les deux genres peuvent produire de plus aimable, semble se réunir ici. L'église qui renferme cette charmante composition est comme une magnifique galerie, dans laquelle on voit figurer les productions des mains les plus habiles. Le St-Georges de *Paolo* l'emporte sur toutes les autres; mais la peinture de *Girolamo* y apparaît comme un petit chef-d'œuvre qui frappe la vue par je ne sais quoi de gracieux, de délicat et de bril-

lant. Après avoir créé cet ouvrage, l'auteur vécut encore pendant de longues années, jouissant surtout d'une grande réputation pour les miniatures. Il était même considéré comme le premier de l'Italie dans ce genre; et il mit le comble à la mesure de gloire qu'il en pouvait recueillir, en l'enseignant *à Don Giulio Clovio*, c'est-à-dire au *Roscio* de la miniature.

Quoique Vérone, à cette époque, fût très-florissante par le nombre de ses peintres, parmi lesquels on en compte qui étaient justement accrédités, la grande célébrité de Mantegna, lequel enseignait à Mantoue, et la proximité de cette dernière ville, y attirèrent deux Véronais, que je réserve à cette école, parce qu'ils en suivirent fidèlement les principes. Ce furent *Monsignori*, et *Gio. Francesco Carotto*, d'abord élève de Libérale. Giovanni, son frère, médiocre imitateur de son style, mais bon architecte, et dessinateur habile des monuments anciens, est digne de figurer dans l'histoire pour avoir été le maître de Paolo. Ce Giovanni excella dans plus d'une partie de la peinture; mais dans l'architecture, on peut véritablement l'appeler divin. L'on conjecture donc avec vraisemblance que Paolo fut redevable de ce genre d'habileté à Carotto, sous les yeux duquel il travailla pendant ses premières années, après lesquelles il se perfectionna par les soins de Badile, ainsi que nous le verrons ailleurs. A ces peintres, qui sont les plus connus, on pourrait en ajouter quelques autres moins célèbres, et que le marquis Maffei a toutefois introduits dans son histoire : par exemple, un *Matteo Pasti*, duquel j'ai déja parlé avec éloge (*).

Gio. Carotto.

Matteo

(*) T. I, page 153.

Pasti. Mais je crois avoir dit, relativement aux Véronais anciens, tout ce qu'il importait de faire connaître au lecteur.

On conserve, à Brescia, la mémoire de deux habiles maîtres du même temps, qui furent témoins des calamités et du pillage de cette ville opulente, tombée au pouvoir de Gaston de Foix en 1512. L'un était *Fioravante Ferramola*, honoré dans cette occasion, et récompensé par le vainqueur français à cause de son mérite, qui se fait encore admirer dans plusieurs églises de son pays natal. Celle des Grazie renferme un Saint-Jérôme, tableau bien conçu, embelli par un riche paysage, et d'un goût analogue à celui de Muziano, qui semble avoir été le précurseur, le prototype, et l'on pourrait même dire, le maître de Ferramola. Le second de ces deux peintres fut *Paolo Zoppo*, qui représenta en miniature les désastres de Brescia au fond d'un bassin de cristal. Ce long et pénible travail était destiné à être offert en présent au doge Gritti; mais malheureusement, lorsque Zoppo le portait à Venise, le cristal se brisa, et le peintre en mourut de regret.

Fioravante Ferramola.

Paolo Zoppo.

Parmi les essais qu'il a laissés de son style à Brescia, on montre, à *S. Pietro in Oliveto*, la Marche du Christ au Calvaire, ouvrage qui a été attribué mal à propos à Foppa. Tout y annonce que l'auteur s'attacha au style moderne, et que les Bellini ne lui furent point inconnus.

Andrea Previtali.

Enfin, Bergame eut, dans *Andrea Previtali*, l'un des plus habiles disciples de Gian Bellini : il paraît moins animé que son maître, et moins correct dans le dessin des pieds et des mains. Je n'ai même vu de lui aucune composition qui ne se ressentît de l'ancien goût, soit dans la distribution des figures, soit dans les orne-

ments minutieux dont il a chargé les accessoires. Quelques-uns de ses tableaux, cependant, qu'il fit peut-être dans un âge plus mûr, tels que le St-Jean-Baptiste de *Santo Spirito*, le St-Benoît de la cathédrale de Bergame, et d'autres qui font partie de la galerie Carrara, sont supérieurs à ses autres productions. Il y rajeunit singulièrement son style : il s'y montra surtout l'un des peintres de perspective et l'un des coloristes les plus savants de l'école des Bellini. On estime beaucoup ses madones, dont les caractères de têtes semblent indiquer qu'il professa moins les principes de Gian Bellini que ceux de Raphaël ou ceux de Vinci. J'en ai vu à Milan deux fort belles, qui portent so nom : l'une chez le chevalier Melzi, l'autre chez M. l'archiprêtre Rosales, avec la date de 1522. Toutes les deux sont accompagnées par d'autres Saints dont les têtes sont choisies avec goût et peintes avec vérité. Une Annonciation que le même peintre a figurée à Ceneda, offre dans les traits de la Vierge et dans ceux de l'Ange, une beauté si parfaite et si rare, que le Titien, toutes les fois qu'il passait dans ce lieu, la revoyait toujours avec transport, dit Ridolfi, et se sentait pénétré de la dévotion dont il contemplait l'image. D'autres artistes nés dans les vallées de Bergame toujours riches et fécondes en génies, gardèrent le même milieu entre les extrêmes du style ancien et du style moderne. Tel fut *Antonio Boselli* (1), de la vallée de Brembana, et du- Antonio Boselli.

(1) Dans quelques peintures de Bergame cet artiste semble s'être formé sur le style des peintres du quinzième siècle, mais il prit ensuite la manière moderne, ainsi qu'on en peut juger à Padoue : ses tableaux y rappellent le goût de Palma l'ancien. Il s'y conforma probablement aussi lorsqu'il peignit dans le

quel on a récemment découvert un beau tableau, au *Santo* de Padoue. Tels furent encore *Giangiacomo* et *Agostino Gavasii* de Pascante, de la même vallée; ils s'approchèrent encore davantage que le précédent de la morbidesse, si ce n'est de l'élégance de Previtali. On peut placer au même rang *Jacopo degli Scipioni* d'Averara, et *Caversegno* de Bergame, avec d'autres encore, que Tassi nous a fait connaître. Tous ces peintres, qui vécurent dans un siècle où l'art du coloris fut porté si loin, peuvent se comparer à certains écrivains du quatorzième siècle, qui nous enseignèrent peu de chose en fait de doctrine; mais dans leurs discours, disait Salviati, *chaque page semble produire de l'or.*

Giangiacomo et Agostino Gavasii.

Jacopo degli Scipioni. Caversegno.

J'ai déja indiqué au lecteur les meilleurs maîtres de l'école vénitienne parmi ceux qui purent connaître Gian Bellini, et qui suivirent la route qu'il avait préparée. Leur nombre, quel que soit le soin que l'on prenne d'en faire disparaître les noms médiocres, demeurera toujours plus considérable qu'on ne le croit communément: l'État Vénitien est rempli de tableaux conduits d'après les exemples de cet habile peintre, et sur les auteurs desquels on n'est pas toujours d'accord. Le seul point incontestable est qu'ils sont composés d'une manière conforme aux principes de Bellini, quoique dessinés d'un style plus ou moins moderne (1). Il

Frioul. Nous ferons encore mention de lui en parlant de cette province à une époque plus avancée.

(1) Le grand tableau de St-Nicolas, dans l'église des Dominicains à Trévise, est précisément dans ce genre. La coupole, les colonnes, la perspective, le trône de la Vierge assise avec l'Enfant-Jésus, et entouré de saints qui se tiennent debout, chacun des degrés du trône occupé par un ange jouant de la

me paraît même impossible de trouver dans aucune autre école autant d'artistes qui aient suivi d'aussi près les traces du maître. Cette vérité une fois admise, il paraît impossible de croire que la multitude infinie de tableaux, et principalement de madones qui sont attribuées au Bellini dans la plupart des galeries, soient,

cithare, tout y annonce un compositeur de l'école de Bellini. Je n'ai vu cet ouvrage qu'après que cette histoire eut été publiée à Bassano. Il fut peint en 1520 par le P. *Marco Pensaben*, avec l'aide du P. *Marco Meraveja*, l'un et l'autre religieux dominicains qui avaient été appelés de Venise. Ils demeurèrent à Trévise jusqu'au mois de juillet 1521, époque à laquelle le premier des deux s'éloigna secrètement du couvent, et le tableau de Trévise fut achevé en un mois par un *Giangirolamo*, peintre que l'on fit venir de la métropole, et que l'on conjecture être le même que le plus jeune des deux *Girolamo* de Trévise. Mais celui-ci n'a jamais été nommé, que je sache, autrement que *Girolamo*, soit par ses concitoyens, soit par les étrangers; et, si l'on s'en rapporte à la chronologie de Ridolfi, il ne comptait alors que 13 ans. Jusqu'à ce que ce point soit mieux éclairci, je ne puis que convenir de mon ignorance relativement à ce Giangirolamo. Je suis mieux informé à l'égard de Pensaben, qui fut retrouvé après sa fuite, et qui, en 1524, était, comme auparavant, Dominicain à Venise: mais quelques années plus tard, c'est-à-dire, en 1530, il fut, ainsi qu'on le voit dans les annales de l'ordre, enregistré parmi ceux qui avaient quitté l'habit ou qui étaient morts. Le savant P. Federici croit que ce religieux est le même que *F. Sebastiano del Piombo;* hypothèse qui n'a aucune vraisemblance, ainsi que je le démontre ailleurs. Je regarde ce Pensabene comme un bon peintre de l'école de Bellini, qui, cependant, est démeuré inconnu dans l'histoire, même dans celle de son ordre. Dans un ordre aussi riche en hommes de génie, et dans un siècle aussi fécond en talents supérieurs, celui-ci n'est pas le seul qui soit resté obscur: notre ouvrage en rapporte beaucoup d'autres exemples.

en effet, des productions de son pinceau. Un juge circonspect ne prendra pas légèrement pour un ouvrage de ce chef d'école, la première figure dans laquelle il trouvera du beau idéal; car Bellini a souvent répété, dans ses têtes de femmes, une image qui sans doute occupait sa pensée, et dont le nez semble un peu trop applati. On ne sera pas plus disposé à lui attribuer de ces peintures qui se font surtout remarquer par leur fini et par une délicatesse comparable à celle de la miniature, car son pinceau fut toujours libre, franc et hardi plutôt que recherché. Enfin, un certain aspect riant dans l'ensemble du coloris, une certaine teinte dans les vêtements qui tire sur le rose, un certain brillant de vernis répandu sur toute la surface du tableau, n'offrent point les caractères habituels de la main de Bellini, quelque conformité de dessin qu'il puisse y avoir d'ailleurs entre un de ses ouvrages, quel qu'il soit, et d'autres tels que ceux que nous venons de décrire. On doit au moins soupçonner que ces derniers furent produits dans l'État Vénitien par des peintres qui vivaient sur les frontières de la Lombardie, où ils eurent la facilité d'étudier le mécanisme du coloris.

Ouvrages de marqueterie.

Il n'est point hors de mon sujet de joindre, à l'examen des peintures à la détrempe ou à l'huile, celui de certains genres moins élevés, mais qui se rapportent toujours aux arts du dessin. Tel est, par exemple, celui de la marqueterie, dont le principal usage était d'orner les chœurs où se récitent les offices divins. Je ne trouve aucune trace des inventeurs de cet art, soit qu'ils fussent Allemands (1) ou de toute autre nation; mais on

(1) Dès le XI[e] siècle, il paraît que on connaissait en Alle-

croit communément qu'il prit origine dans l'imitation des mosaïques, et autres ouvrages de cette espèce en pierre dure. L'on n'y employa d'abord que des bois blancs et noirs, et l'on n'y figura que des maisons, des temples, des colonnes, en un mot, des ornements d'architecture ou des édifices entiers. Le Brunelleschi ayant enseigné la perspective aux artistes de Florence, on suivit bientôt une meilleure méthode pour reproduire, par l'imitation, des monuments de toute espèce; et, parmi ceux qui profitèrent le plus des instructions de Brunelleschi, *Masaccio*, dans la peinture, et *Benedetto* de Majano, dans la marqueterie, ne tardèrent point à se distinguer. Il reste encore à Florence, et dans d'autres lieux de l'Italie, d'anciens chœurs que l'on admirait à cette époque, mais qui furent négligés depuis que l'on eut trouvé le moyen de nuancer les bois avec des couleurs bouillies dans l'eau, ou avec des huiles pénétrantes. Enfin, après avoir figuré des édifices, travail qui présente peu de difficultés, puisqu'il se compose presque entièrement de lignes droites, on en vint à l'imitation de toutes sortes de figures régulièrement dessinées; essai que l'on avait déja voulu faire, mais dont le succès n'avait point été heureux. L'école vénitienne eut plus de part que toutes les autres à l'amé-

Benedetto de Majano.

magne un art à peu près analogue, et qu'il y était en assez grande vogue. Le moine *Théophile*, dans son livre que nous avons déja cité, *de omni scientia artis pingendi*, fait mention, dès sa préface, des arts que l'on estimait le plus dans chaque pays, et il s'exprime ainsi : *quidquid in fenestrarum varietate preciosa diligit Francia; quidquid in aura, argenti, cupri, ferri, lignorum lapidumqne subtilitate* (ce sont les propres mots du manuscrit de Vienne), *solers laudat Germania.*

lioration, ou plutôt à l'entier perfectionnement de cet art. *Lorenzo Canozio* de Lendinara, condisciple de Mantegna, et mort vers 1477, orna de marqueteries le chœur de la basilique de St-Antoine : il paraît qu'il y avait représenté des figures ; mais ce chœur ayant été incendié, il n'en reste aujourd'hui que l'épitaphe de l'artiste, dans laquelle son mérite est élevé jusqu'aux nues. L'on conserve encore d'autres ouvrages de sa main dans les armoires de la sacristie, et même, dit-on, dans quelques confessionaux. Matteo Siculo a été jusqu'à louer à l'égal des Phidias et des Apelles, non-seulement ce Laurent, mais aussi *Cristofano*, son frère, et *Pierantonio*, son gendre, qui coopérèrent avec lui au travail du chœur dont nous venons de faire mention. Tiraboschi nomme les deux frères en parlant des artistes de Modène, leur pays natal.

Lorenzo Canozio.

Cristofano et Pierantonio.

Mais leur réputation fut bientôt éclipsée par *Fra Giovanni* de Vérone, laïque olivétain, qui les surpassa de bien loin dans cet art : il l'exerça dans plusieurs villes de l'Italie, et à Rome même, pour le service de Jules II. Mais ce fut dans sa patrie qu'il exécuta ses travaux les plus importants, et ils y subsistent encore, très-bien conservés, dans la sacristie de son ordre.

Fra Giovanni de Vérone.

F. Vincenzio dalle Vacche, Véronais ainsi que le précédent, et comme lui laïque olivétain, a été cité par le savant abbé Jacopo Morelli, dans son ouvrage intitulé : *Notizia d'opere di disegno*, et il le place dans la première moitié du seizième siècle. Ce Vincenzio mérite d'être rappelé ici pour ses marqueteries, surtout, pour celles qu'il fit à Padoue, dans l'église de San Benedetto Novello : mais comme je n'ai point une certitude suffisante de l'époque à laquelle il florissait,

F. Vincenzo dalle Vacche.

je m'abstiens d'affirmer qu'il ait été l'élève, ou le compagnon des travaux de F. Giovanni.

Les marqueteries de *F. Raffaello* de Brescia, autre olivétain, qui travailla dans le chœur de *S. Michele in Bosco* à Bologne, rivalisent avec celles de la sacristie des olivétains de Vérone. *Fra Damiano*, dominicain de Bergame, se distingua, ainsi que les précédents, par des ouvrages du même genre, dont il décora l'église de son ordre à Bergame, et avec plus de succès encore, celle des dominicains de Bologne. Il exécuta aussi, pour St-Pierre de Pérouse, de petits sujets en marqueterie, dont on fait de grands éloges. Ce Fra Damiano, suivant ce qu'on lit dans Vasari, raffina encore sur la distribution des couleurs et des ombres, au point qu'il fut regardé comme le premier en talent dans ce genre. Un *Gianfrancesco Capo di Ferro*, qui fut ou l'émule ou le disciple de ce religieux, orna les stalles de Santa Maria Maggiore de Bergame, avec une intelligence qui lui fait beaucoup d'honneur, quoique son travail ne soit point exempt d'un peu de sécheresse. Il l'exécuta sur les dessins de Lotto, et fut le maître de *Pietro*, son frère, ainsi que de *Zinino* son neveu. Les élèves qu'ils formèrent à leur tour perpétuèrent l'art de la marqueterie dans la ville, pendant une longue succession d'années. Les plus grandes figures et les mieux exécutées que j'aie vues dans des productions de cette espèce, sont dans un chœur de la chartreuse de Pavie, distribuées une à une sur chacun dss dossiers des stalles. On prétend qu'elles furent l'ouvrage d'un *Bartolommeo* de Pola, qui n'est point connu ailleurs. Chaque encadrement renferme le buste d'un apôtre, ou celui d'un saint; figures dessinées

F. Raffaello de Brescia.

Fra Damiano de Bergame.

Gianfrancesco Capo di Ferro.

Pietro et Zinino.

Bartolommeo de Pola

conformément au goût de l'école de Vinci. Quelques tableaux semblables, et du même auteur, sont conservés dans les galeries, et l'on regarde encore comme très-précieux ceux de F. Damiano. Du reste, ce genre de travail, qui a pour élément principal une matière trop sujette au feu, cessa peu à peu d'être en usage, et s'il semble vouloir renaître depuis quelques années, il ne produit rien encore qui mérite d'être signalé par l'histoire.

SECONDE ÉPOQUE.

Giorgione, Titien, le Tintoret, Jacopo de Bassano, Paul Véronèse.

Caractère de l'école vénitienne.

C'est ici que commence le beau siècle de l'école vénitienne. Ainsi que toutes les autres elle vit paraître ses plus grands maîtres vers l'an 1500; et ces génies d'un ordre supérieur, non-seulement éclipsèrent tous ceux qui les avaient précédés, mais ôtèrent encore à leurs successseurs l'espoir de jamais les atteindre. Ils arrivèrent par des chemins divers au faîte de la gloire: néanmoins tous s'accordèrent en ce point, que leur coloris fut le plus vrai, le plus brillant, le plus applaudi de tous ceux que l'on distingue dans nos écoles; mérite qu'ils léguèrent en héritage aux peintres qui les remplacèrent, et qui constitue le caractère le plus décidé des maîtres vénitiens. Quelques-uns en ont atiribué la cause au climat, en soutenant qu'à Venise et dans le territoire qui l'environne, la nature même colore les objets de teintes plus vives qu'ailleurs : faible raison que l'on peut anéantir d'un seul mot, puisque les Flamands et les Hollandais qui vivent sous un ciel si

différent, ont acquis des droits aux mêmes éloges. On ne peut pas recourir avec plus de fondement à la qualité des matières colorantes : on sait que Giorgione et Titien même n'employaient qu'une très-petite quantité de couleurs, et que celles-ci n'étaient ni cherchées, ni choisies ailleurs que chez les marchands de Venise. Si l'on veut toutefois opposer à cette circonstance qu'alors on vendait des couleurs plus pures qu'on ne l'a fait depuis; je ne nierai point que cette objection ne puisse être de quelque poids, car Passeri, dans la vie d'Orbetto, se plaint de ce que beaucoup de peintures étaient déja perdues *par la mauvaise qualité des couleurs que les marchands ne se faisaient point de scrupule d'altérer.* Mais je demanderai seulement, comment il était possible que les matériaux les plus purs tombassent précisément entre les mains des Vénitiens et des Flamands leurs imitateurs, tandis qu'ils étaient si rarement le partage des artistes des autres écoles? Il est donc incontestable que tout dépendait du mécanisme de l'art du coloris; art dans lequel les meilleurs maîtres vénitiens se conformaient en partie aux autres bons peintres de l'Italie, et en partie aussi, s'écartaient des routes suivies par ces derniers. On était généralement dans l'usage alors de préparer avec du plâtre les panneaux et les toiles que l'on voulait peindre; et ce fond blanc, favorable à toutes les teintes dont le peintre jugeait à propos de le recouvrir, contribuait à les faire paraître toutes également brillantes, fleuries, et d'une merveilleuse transparence : cet usage que la paresse et l'avidité concoururent à faire bannir, se renouvelle heureusement aujourd'hui; mais les Vénitiens, outre l'emploi de ce

procédé, en pratiquèrent un, que l'on peut dire, qui leur fut propre. Car, la plupart, pendant ces trois derniers siècles, ont peint beaucoup moins par empâtement, que par touches, et chaque couleur étant une fois mise à sa place, et renforcée sans être trop tourmentée ou trop lustrée, les teintes restaient toujours vierges, et dans toute leur netteté; travail qui exige non-seulement la promptitude de la main et de l'esprit, mais encore une méthode inculquée de bonne heure, et un goût cultivé dès les premières années. C'est ce qui a fait dire au Vecchia, qu'il n'y avait point de peintre capable d'application, qui ne parvînt à copier des tableaux faits avec soin, mais que pour faire des copies de ceux du Titien ou de Paolo, c'était une entreprise que des Vénitiens seuls pouvaient tenter avec succès, soit qu'ils appartinssent à Venise par leur naissance, ou du moins par l'école dans laquelle ils avaient étudié (*); que si l'on demande quel est le fruit de leur méthode, je répondrai que Boschini lui trouve deux avantages précieux. Le premier est que moyennant cette manière de colorier, qu'il appelle de touche, et de pratique, on évite plus facilement la dureté; l'autre est que cette même méthode fait mieux ressortir la peinture dans l'éloignement. Or, comme les tableaux sont faits, non pas pour être mis sous les yeux du spectateur, mais pour être vus à une certaine distance, il est évident que par ce moyen, l'on obtient de bien plus grands effets. Je sais que les modernes ont quelquefois abusé de ces principes, mais on ne doit pas moins les observer dans une juste mesure, et je ne

(*) Boschi. page 274.

veux d'ailleurs proposer pour exemple que les premiers maîtres de l'école, ceux qui avaient étudié à fond la théorie et les limites de la méthode qu'ils employaient. Jamais on ne connut plus parfaitement qu'eux, l'art d'unir les couleurs, de les mettre en harmonie, de les faire contraster, et c'est une des causes pour lesquelles tous leurs ouvrages ont un aspect si riant et si aimable, particulièrement ceux de Titien et de ses contemporains. Cette supériorité ne se borna pas seulement aux chairs, pour les couleurs desquelles les peintres de l'école de Titien ont surpassé tous ceux des autres écoles, mais elle s'étendit jusqu'aux vêtements; car il n'est point d'espèce de velours ou d'autre étoffe de soie ou de gaze, qu'ils n'aient imité avec la plus grande vérité, surtout dans les portraits, genre qui était alors en grande vogue parmi les Vénitiens. Les ornements les plus riches n'y étaient point épargnés; et c'est même à cet exercice qui exige une grande attention pour saisir la ressemblance, et pour donner au tableau quelque chose de piquant, que l'on peut attribuer en partie, dit le chevalier Mengs, la vigueur et le naturel auxquels ces coloristes parvinrent. Ils se distinguèrent outre cela, par le talent d'imiter toute espèce de travaux en or, en argent, en métaux quelconques, de sorte que l'on ne saurait trouver dans aucun poète, des descriptions de palais ou de salles de festins, qui surpassent en magnificence tout ce qui frappe la vue dans les tableaux vénitiens. Les peintres de cette école ne brillèrent pas moins par leurs paysages, et ils s'élevèrent parfois, dans ce genre, au-dessus des Flamands mêmes. Enfin, l'architecture qu'ils introduisirent dans leurs compositions, leur

donna un caractère de somptuosité, que l'on ne rencontrait point ailleurs, quoique des peintres du quinzième siècle eussent déja fait quelques tentatives pour en enrichir les leurs, ainsi que nous l'avons dit; et ce nouveau moyen leur fut d'un grand secours, pour distribuer avec art, pour varier et faire ressortir les groupes de leurs figures.

Dans ces vastes compositions qui, au temps des Bellini, étaient peuplées de figures moyennes ou petites, on introduisit par la suite des proportions plus élevées, et celles-ci ouvrirent la route aux tableaux à grandes machines, dont le plus imposant est la Cène de Paolo, dans l'église de Saint-Georges. Il semble, d'ailleurs, que les Vénitiens aient été doués par la nature d'un genre particulier d'habileté, qui s'est perpétué dans leur école jusqu'aux temps les plus rapprochés de nous, et cette habileté a sa source dans un sentiment rapide qui leur fait concevoir d'abord tout l'ensemble de leur composition, quelque grande qu'elle soit, avec tous les effets et toutes les gradations de la lumière; de sorte que l'œil en suit la trace sans peine, en parcourant le tableau de l'une à l'autre de ses extrémités. C'est pourquoi de bons observateurs, qui avaient vu d'anciens tableaux divisés et coupés pour être adaptés à quelque paroi, ou au-dessus de quelque porte (coutume renouvelée aujourd'hui au préjudice du bon goût), ont remarqué avec justice, que cette opération réussissait assez bien pour des tableaux des autres écoles, mais que pour ceux des Vénitiens, elle offrait les plus grandes difficultés, tant chaque partie est liée à l'autre, et en harmonie avec le tout.

Ces perfections, et d'autres encore, qui flattent les yeux, qui plaisent aux connaisseurs et à ceux qui ne le sont point, qui transportent la pensée dans un autre ordre de choses, par l'illusion que produisent les objets figurés, forment un style que Reynolds appelle *Ornamental*, et à l'égard duquel il donne la préférence aux Vénitiens sur les maîtres de toutes les autres écoles. Ce fut en effet d'après les exemples des peintres de Venise, que Voüet introduisit ce style en France, Rubens en Flandres, Giordano à Naples et en Espagne. Le critique Anglais le classe immédiatement après le haut style, et observe que ceux qui se sont élevés au sublime, ont presque craint la pompe et la magnificence des accessoires, tant parce qu'ils diminuent dans le peintre l'exactitude du dessin et le sentiment de l'expression, que parce que dans le spectateur même, ils n'occasionnent qu'un plaisir passager, qui, en frappant les yeux, ne pénètre pas jusqu'au cœur. Et en effet, combien le sublime de Cicéron est plus simple que les ornements de Pline; on dirait qu'il craint en quelque sorte d'être admiré trop souvent, et d'affaiblir son énergie par une élégance trop étudiée. Tel est aussi le caractère de grandeur de Michel-Ange et de Raphaël, qui, sans trop séduire par ce que l'art a de plus flatteur, touche l'ame, la saisit, l'agite, excite la pitié, la vénération, l'amour de la justice, élève l'imagination, pour ainsi dire, au-dessus d'elle-même, et fait naître presque contre la volonté, le plus délicieux des sentiments, qui est l'admiration. Reynolds ajoute, que c'est par cela même, qu'il est dangereux pour les jeunes peintres de se passionner pour le style vénitien; précepte qui, appliqué avec justesse, peut devenir

d'une grande utilité à ceux que la nature a doués des qualités propres au style élevé. Mais comme, au milieu de tant de talents inégaux, il y a des artistes qui sont naturellement plus habiles à orner qu'à exprimer, il ne faut point que leur génie les engage dans une carrière dans laquelle ils seront toujours les derniers, et les détourne d'une autre dans laquelle ils parviendraient au premier rang; enfin, quiconque dans cette muette éloquence n'a pas l'énergie et l'ame de Démosthènes, doit s'appliquer tout entier à l'elégance, à la pompe, à la richesse de Démétrius de Phalère.

Il ne faut cependant point imaginer pour cela, que tout le mérite des Vénitiens se borne à étonner par les teintes et par les ornements, ni que d'autres styles, ou même la véritable manière de peindre, soient inconnus dans cette portion de l'Italie. Je sais que beaucoup d'étrangers qui ne sont jamais sortis de leur pays, placent tous ces artistes au même niveau, et prétendent que les Vénitiens ne savent point dessiner, sont exagérés dans la composition, que jamais ils ne connurent le beau idéal, qu'ils n'entendent rien à l'expression, aux mœurs, aux convenances, qu'enfin, il règne dans toute l'école de Venise une précipitation qui passe toutes les bornes, qui dédaigne le frein de la règle et que les peintres vénitiens (1) se donnent à

(1) Vasari raconte que *Titien* avait toujours pour modèle devant le yeux des objets pris dans la nature même, et qu'il les imitait avec des couleurs, sans faire de dessins..... « méthode « qui, ajoute-t-il, fut pratiquée pendant bien des années par « les peintres vénitiens, comme Giorgione, Palma, Pordenone, « et d'autres qui n'avaient vu ni Rome, ni des ouvrages qui « eussent atteint la perfection. » Je ne sais à quel point l'his-

peine le temps de terminer un tableau dans leur impatience d'en commencer un autre, et de travailler à s'enrichir. En admettant que ces défauts soient ceux de quelques professeurs de cette école, ce ne sont point ceux du plus grand nombre, et s'ils dominent, en effet, dans une ville, ils n'étendent pas leur influence jusques sur les autres : de plus, si ces mêmes défauts appartiennent à une certaine époque, ou à une secte particulière de peintres, ce n'est pas une raison pour les attribuer à d'autres artistes ou à d'autres temps. Il est incontestable d'ailleurs que cette école est d'une grande richesse en maîtres du premier ordre, et en bons modèles pour tous les genres de peintures; mais ni ces maîtres, ni ces modèles, ne sont suffisamment connus. J'espère que mes lecteurs pourront s'en former une idée plus exacte, lorsqu'après avoir observé les Bellini, les Giorgione, les Titien, et les autres chefs d'école, ils verront sortir, pour ainsi dire, d'une seule tige, et se transplanter de tous côtés dans l'État Vénitien, des rameaux divers qui, selon la nature du sol, ou la proximité d'un autre climat, auront subi des modifications différentes, mais sans déposer entièrement leurs qualités naturelles et primitives.

Que si dans le cours de cette histoire on voit souvent (pour me servir de l'expression d'un de nos poètes), l'âcre sorbier, s'élever auprès des plantes les plus estimées, que celui-là seul soit rejeté, ou pour

torien était instruit de la méthode employée par ces artistes; mais on voit encore de leurs dessins; et les comtes *Chiappini* de Plaisance possèdent le carton du célèbre Saint-Augustin que Pordenone peignit dans cette ville, et que l'on y conserve encore.

parler sans figure, que l'obscurité à laquelle sont condamnés avec raison quelques artistes ignorants, ne se répande pas injustement sur toute leur école.

La belle époque commence à l'apparition de Giorgione et de Titien : ces deux peintres qui furent compagnons et rivaux, se partagèrent en quelque sorte le domaine de l'enseignement, soit dans la métropole, soit dans l'État Vénitien; de manière que l'on voit quelques-unes de ses villes, plus adonnées au style du premier, et d'autres à celui du second. Je les présenterai séparément à l'observation du lecteur, chacun avec ses prosélytes; cette méthode me paraissant la meilleure pour faire connaître comment presque toute l'école que je décris, dut son origine à deux maîtres dont le style était analogue. *Giorgio Barbarelli* de Castelfranco, fut appelé Giorgione, parce qu'il devait à la nature une élévation peu commune dans l'esprit, aussi bien que dans sa taille; élévation dont il imprima le caractère à ses peintures, à l'exemple de la plupart des écrivains, qui se retracent eux-mêmes dans leurs ouvrages. Dès le temps où il était disciple de Bellini, guidé par le sentiment de ses forces, il dédaigna cette minutieuse recherche de détails qui restait encore à faire disparaître, et il y substitua cette liberté, cette hardiesse, qui constituent la perfection de l'art. On peut dire que dans ce genre il fut inventeur; nul avant lui n'avait possédé ce maniement de pinceau, si résolu, si ferme de touche; nul n'avait connu comme lui l'art de produire de l'effet à une certaine distance.

Giorgio Barbarelli.

Il continua toujours depuis lors d'agrandir sa manière, en traçant des contours plus larges, des raccourcis plus neufs, des traits de visage plus animés,

en trouvant des mouvements plus heureux, en choisissant mieux ses draperies et les autres accessoires. Le passage de l'une à l'autre teinte devint sous sa main plus naturel et plus doux; enfin, le clair-obscur plus vigoureux, et d'un effet beaucoup plus prononcé.

Cette partie de l'art qui avait déja été introduite dans les autres écoles par *Vinci*, avant que le seizième siècle fût commencé, était celle qui manquait le plus essentiellement à l'école vénitienne. *Vasari* veut même que ce soit précisément de *Vinci*, ou de je ne sais quels dessins ou peintures de sa main, que le Giorgione l'ait empruntée; mais *Boschini* rejette l'assertion de Vasari, et soutient que Giorgione, en se livrant à cette étude, n'eut encore d'autre maître que lui-même. En effet, le goût de Léonard, et celui des Milanais auxquels il le communiqua, diffère de ce goût de Giorgione, non-seulement dans le dessin où le premier recherchait la grace et la délicatesse des contours, tandis que la rondeur et la forme prononcée des traits caractérisent davantage Giorgione; mais il en diffère aussi dans le clair-obscur. La manière du Vinci est plutôt amie des ombres; il les diminuait par gradation avec beaucoup d'art; et quant à la lumière, dont il n'était point prodigue, il se plaisait à la réunir dans un petit espace, où elle produit un effet merveilleux. La manière de Giorgione est plus ouverte, moins chargée d'ombres; ses demi-teintes ne paraissent jamais grises ni plombées, mais toujours heureuses et vraies. En un mot, si l'on s'en rapporte au jugement de Mengs, il se conforma au style du *Coreggio* plus qu'à celui d'aucun autre; mais je ne prétends point pour cela que le Vinci n'ait en rien contribué au style nouveau du Gior-

gione. Toutes les révolutions en peinture ont certainement dû leur origine à un premier artiste, qui s'étant fait admirer par quelque innovation heureuse, aura enseigné à ses concitoyens par ses exemples, et aux étrangers par sa réputation, ce qui manquait encore au perfectionnement de son art. C'est ainsi que de grands génies s'étant élévés par intervalles, ils ont étendu les progrès de la peinture dans un sens déterminé, et lui ont donné un nouvel essor. Il en arriva ainsi par rapport à la perspective, après que Pier de la Francesca eut paru. Melozzo et Léonard, si je ne me trompe, donnèrent une impulsion semblable : le premier aux raccourcis, le second au clair-obscur.

Les ouvrages de *Giorgione* furent en très-grande partie exécutés à fresque sur les façades des maisons, principalement à Venise, où il n'en reste rien aujourd'hui, à l'exception de quelques débris qui font regretter la perte de ce qui n'existe plus. On y voit, au contraire, ainsi que dans d'autres parties de l'État Vénitien, beaucoup de ses peintures à l'huile, qui ornent des maisons particulières où elles se sont très-bien conservées. On en attribue la cause au fort empâtement de ses couleurs et à la fermeté de son pinceau. On voit surtout dans le nombre des meilleurs ouvrages de ce peintre, des portraits qui sont admirables pour l'expression qui les anime, pour les airs de tête, pour la variété des costumes, des cheveux, des coiffures, et pour la grande fraîcheur de la carnation, dans laquelle, quoiqu'il emploie le plus souvent des teintes un peu vives et un peu montées de ton, il les accompagne de tant de graces, qu'il demeure toujours unique au milieu de mille imitateurs. *Ridolfi* en analysant ces tein-

tes, trouva qu'elles ne rappelaient presque point celles des Grecs anciens, et qu'elles étaient exemptes de ces nuances orangées, grisâtres et bleuâtres, que l'on introduisit par la suite au grand préjudice du naturel. Les tableaux composés que Giorgione à laissés, sont très-précieux, surtout son Christ mort que l'on voit à Trévise, au *Monte di Pietà*; puis, le Sant'Omobono de l'école *de' Sarti* à Venise; et, dans la même ville à l'école de St-Marc, la tempête apaisée par le même saint: l'on distingue dans ce dernier, parmi d'autres choses, trois rameurs nus, dont on admire le dessin et les attitudes. Milan possède deux tableaux oblongs du même peintre, et dont les figures, d'une proportion au-dessus de celle de Poussin, paraissent plutôt robustes que belles: le premier est à l'*Ambrosiana*; le second, dans le palais archiépiscopal, et quelques-uns le regardent comme le meilleur ouvrage que Giorgione ait jamais produit. Il a pour sujet Moïse enfant, retiré des eaux du Nil, et présenté à la fille de Pharaon. Une petite quantité de couleurs, mais bien distribuées, bien accordées et bien rompues par les ombres, produisent aux yeux une harmonie austère, si je puis ainsi m'exprimer, et semblable à une musique dans laquelle un petit nombre de notes combinées par un grand maître, touche mille fois plus qu'une bruyante symphonie.

Peintres imitateurs de Giorgione.

Giorgione mourut en 1511, a l'âge de 34 ans, et les ouvrages qu'il laissa contribuèrent plus que ses élèves, à l'avancement des Vénitiens. Le Vasari indique quelques-uns de ses tableaux, qui ont donné lieu à des controverses entre d'autres écrivains. Ridolfi rappelle un *Pietro Luzio* de Feltre, nommé Zarato ou Zarotto qui, d'élève de Giorgione, étant devenu son ri-

Pietro Luzio.

val, lui enleva une femme qu'il aimait sans mesure, et dont la perte l'affligea, dit-on, au point de causer sa mort. D'autres prétendent qu'il mourut d'une maladie contagieuse, qui lui avait été communiquée par cette même femme. Ce Zarato, d'après ce qu'on trouve dans un manuscrit sur la peinture d'Udine, et dans une histoire, aussi manuscrite, sur les peintures de Feltre, est celui que le Vasari nomme Morto da Feltro : il ajoute qu'étant allé à Rome, dans sa grande jeunesse, il se distingua dans cette ville, à Florence et ailleurs pour l'art des grotesques; nous y reviendrons ailleurs. Il retourna ensuite à Venise, où il aida Giorgione à faire les peintures de l'entrepôt des Allemands, vers l'an 1505. Enfin, étant demeuré pendant quelque temps dans sa patrie, il y prit l'habit militaire, fut fait capitaine, puis se rendit à Zara, où, peu de temps après, il perdit la vie dans un combat, à l'âge 45 ans. Tel est du moins le récit du Vasari; j'aperçois bien que la réunion des circonstances qui désignent Feltre pour sa patrie, qui le font compagnon de Giorgione dans l'exécution de ses peintures, et qui lui donnent les surnoms de Zarato et de Morto, prêtent de la vraisemblance à l'assertion de ces manuscrits : mais les dates que nous tenons de Vasari, dans la vie de Morto, ne permettent pas, qu'à l'exemple de Ridolfi, nous lui donnions pour maître Giorgione, qui était plus jeune que lui. On peut conjecturer seulement que Ridolfi regarda comme un élève du Giorgione ce peintre, qui s'était associé à ses travaux dans un âge déja mûr : ses figures eurent certainement du mérite, quoiqu'en dise le Vasari, et dans l'histoire manuscrite déja citée, laquelle fut écrite par Cambruschi, et se conserve

chez l'évêque de Feltro, on attribue à ce Luzio le tableau d'autel de l'église du St-Esprit, représentant la Vierge entre St-François et St-Antoine, puis un autre à Villabruna, et enfin, un Curtius à cheval, peint sur les murs d'une maison, à l'endroit appelé *Teggie*. La même histoire nous fait connaître de plus un autre Luzzi, appelé Laurent, contemporain, et peut-être, domestique de Pietro. Il peignit à fresque avec beaucoup de talent l'église de Saint-Etienne, et il ne montra pas moins de mérite dans ses peintures à l'huile; on peut en juger par le tableau du premier martyre, ouvrage remarquable par la pureté du dessin, la beauté des formes, et la vigueur des teintes. Il y signa son nom, auquel il ajouta la date de 1511.

Lorenzo Luzzi.

Le peintre le plus célèbre de l'école de Giorgione est Sébastien de Venise, que l'habit qu'il portait, et l'emploi qu'il exerça depuis à Rome, ont fait nommer *Fra Sebastiano del Piombo*. Après avoir cessé de suivre les leçons de Gian Bellini, il s'attacha à Giorgione, et l'imita mieux que tous les autres, soit dans les tons, soit dans la transparence des couleurs. Son tableau d'autel, dans l'église de S. Gio. Grisostomo, fut attribué par quelques-uns à son maître, tant on y retrouve du style de celui-ci. On peut soupçonner qu'il en fût aidé, quant à l'invention, car on sait que Sebastiano manquait naturellement de promptitude dans ses idées, et que ses compositions à plusieurs figures, accusent la lenteur et l'irrésolution du peintre. Lorsqu'il s'agissait de l'exécution d'un ouvrage, il promettait aisément, commençait avec difficulté, et terminait avec plus de difficulté encore; ce qui est cause, sans doute, qu'il est rare de trouver de ses sujets

Sebastiano del Piombo.

d'histoire, ou de ses tableaux d'autels. On cite cependant la Nativité de la Vierge, à l'église de Saint-Augustin de Pérouse, et la Flagellation aux Observantins de Viterbe; peinture considérée comme la meilleure de toute la ville. Il fit une grande quantité de tableaux de cabinets, et plus encore de portraits, sans se donner beaucoup de peine. Il est difficile de voir des mains plus belles, des tons de chairs plus rosés, des accessoires mieux choisis; c'est ainsi, par exemple, qu'en retraçant Pietro Aretino, il distingua dans ses vêtements cinq nuances diverses de noir, imitant avec exactitude celui du velours, celui du satin et d'autres. Invité par Agostino Chigi, à venir à Rome, et admiré dans cette capitale des beaux-arts, comme l'un des premiers coloristes de son temps, il peignit en concurrence du Peruzzi et de Raphaël même: et l'on conserve encore dans une salle du petit Farnèse, qui était alors l'habitation de Chigi, des peintures de ces trois pinceaux.

Sebastiano s'aperçut dans cette concurrence que son dessin ne pouvait avoir beaucoup de succès à Rome, et il le perfectionna, mais la difficulté qu'il y trouvait, le fait quelquefois tomber dans la roideur. Michel-Ange vint à son secours dans quelques-uns de ses ouvrages, et c'est d'après les dessins de ce grand maître, qu'il fit la Piété qui est aux Conventuels de Viterbe, ainsi que la Transfiguration et les autres peintures qu'il fit à Rome, dans San Pietro in Montorio, pendant l'espace de six ans. Vasari prétend que Michel-Ange se réunit à lui pour diminuer l'enthousiasme que les Romains avaient pour Raphaël. Il ajoute, qu'après la mort de ce dernier, Sebastiano, soutenu par

Michel-Ange, fut universellement regardé comme le premier, tandis que Jules Romain et les autres peintres de cette école rivale, restèrent tous en arrière. Je ne sais ce que l'on doit conclure d'un fait qui, s'il n'est point admis, détruit l'autorité de l'historien, et qui, si l'on y croit, ne fait pas un grand honneur au Buonarroti : c'est au lecteur à en décider à son gré. Sebastiano fut de plus l'inventeur d'une nouvelle manière de peindre à l'huile sur la pierre. Il l'employa pour représenter la Flagellation, à San Pietro in Montorio. Mais cet ouvrage a été aussi noirci par le temps, que les fresques qu'il fit dans le même lieu, y ont été bien conservées. Il coloria encore sur pierre quelques tableaux d'appartements, usage qui eut beaucoup de vogue dans les premiers temps, mais qui fut bientôt abandonné à cause de la difficulté du transport. C'est au moyen de cette méthode, ou au moins d'une méthode semblable, que l'on a fait dans le seizième siècle des peintures qui passent, dans quelques musées, pour des peintures antiques (1).

On vit aussi sortir de l'école de Giorgione, *Giovanni* d'Udine, et *Francesco Torbido*, véronais, surnommé le More. L'un et l'autre imitèrent habilement le coloris de leur maître; on a déja parlé de Giovanni, lorsqu'il fut devenu écolier de Raphaël, et nous aurons occasion d'en parler encore ailleurs. Le More resta

Giovanni d'Udine et Francesco Torbido.

(1) J'ai rapporté ailleurs que le P. M. Federici a regardé comme une chose vraisemblable que F. Sebastiano etait le même que *F. Marco Pensaben*, dominicain. L'année de leur naissance est en effet la même, mais les autres époques ne peuvent s'accorder à moins de supposer que tout ce que le Vasari a écrit concernant Sébastien de Venise, et dans la vie de ce peintre,

peu de temps avec Giorgione, et beaucoup avec Liberale, duquel il imita très-bien le dessin et l'exactitude; point sur lequel il parvint même à le surpasser. Il se corrigeait sans cesse lui-même, et était fort lent à achever ses ouvrages : il est rare de voir de ses peintures au-dessus des autels; on en rencontre davantage dans les galeries, qu'il orna souvent d'images sacrées, et de portraits dans lesquels il ne laisse rien à désirer, si ce n'est peut-être une plus grande hardiesse de pinceau. Il peignit à fresque dans la cathédrale de Vérone plusieurs sujets de l'histoire de la Vierge, parmi lesquels se trouve une Assomption réellement admirable, dans laquelle toutefois le mérite du

et dans celles de Sanzio et de Peruzzi, ne soit qu'un jeu de son imagination. Il n'est d'aucune utilité pour l'intérêt de cet ouvrage de faire de minutieuses comparaisons entre les époques relatives à ces deux artistes. Nous trouvons en 1520 le Pensaben à Venise, puis à Trévise, où il resta jusqu'au mois de juillet 1521. Or Sébastien de Venise était à Rome pendant ce temps. Le cardinal Jules de Médicis avait chargé Raphaël de faire le tableau de la Transfiguration, et à peine l'eut-il achevé, qu'il mourut le vendredi saint de l'année 1520. *Ce fut dans le même temps*, dit Vasari, *et presque en concurrence avec Raphaël*, que Sébastien fit pour le même cardinal la Resurrection du Lazare qui, peu de temps après, fut exposée avec la Transfiguration, puis envoyée en France. Il peignit, de plus, le Martyre de Ste-Agathe pour le cardinal d'Arragon, qui, au temps de Vasari, était auprès du duc d'Urbin. Ce tableau finit par orner le palais Pitti à Florence, d'où il est passé en France : on y lit les noms : *Sebastianus Venetus*, et la date de 1520. Celui-ci ne peut donc être confondu avec F. Marco, ni le tableau trévisan de ce dernier être attribué au précédent. Le savant P. Federici lui-même, dans son premier volume, page 120, m'a attribué cette opinion erronée, mais je ne sais sur quel fondement.

dessin ne lui appartient pas, puisque ce fut Jules Romain qui en fit les cartons, mais on y retrouve toute son exécution, qui, à l'égard du coloris et du clair-obscur, annonce, dit le Vasari, « un coloriste aussi « habile qu'aucun de ceux qui vivaient de son temps.»

Les peintres qui succèdent aux précédents sont mis par l'histoire au rang de ceux qui professaient les principes de Giorgione, non comme ses élèves, mais comme ses imitateurs. Tous tiennent du Bellini, car la manière vénitienne jusqu'au Tintoret, ne consista point à inventer des choses nouvelles, mais à perfectionner celles déja trouvées; et elle eut bien moins pour but d'oublier les Bellini, que de leur donner un aspect plus moderne. D'après les exemples de Giorgione et de Titien, c'est de là que se forma une classe de peintres d'un goût absolument uniforme, et ce fut alors que l'on vit prendre une apparence de vérité à cette expression exagérée, que, qui connaît un peintre vénitien, les connaît tous. Mais ce n'est en effet qu'une exagération, comme je viens de le dire, et l'on aperçoit aisément de grandes différences entre eux, quant au style et au mérite. On place parmi les meilleurs peintres de l'école de Giorgione, trois Bergamasques, nés dans la ville ou dans ses environs; ce sont le Lotto, selon l'opinion la plus générale, le Palma et le Cariani : ils ressemblent plus particulièrement au chef de l'école, dans la transparence, mais pour l'empâtement et le choix des couleurs, on les croirait plutôt Lombards. On trouve surtout dans les peintures de Cariani, un certain luisant, tel que celui que formerait une couche de cire, également répandue sur toute la superficie du tableau. Cette espèce d'éclat qui donne un

aspect riant aux ouvrages de ce peintre, ressort même lorsqu'ils sont peu éclairés; effet que l'on a remarqué aussi dans les peintures du Corrège.

Lorenzo Lotto.

Lorenzo Lotto est cité par le Vasari, et par d'autres écrivains, qui le rangent parmi les peintres de l'État de Venise : lui-même a signé au bas de son S. Cristoforo de Lorette, *Laurentius Lottus Pictor Venetus* (1). Le dernier commentateur du Vasari, en observant la grace des visages, et l'expression des yeux, l'a cru élève du Vinci, et son opinion semble fortifiée par l'autorité de Lomazzo, lequel met au nombre de ceux qui imitèrent Vinci, pour la juste distribution des lumières, César de Sesto, et Lorenzo Lotto. Je crois que ce dernier profita du voisinage de Milan pour connaitre et pour imiter aussi le Vinci en plusieurs choses; mais je ne rejette pas pour cela le témoignage de l'histoire, qui le fait écolier de Bellini, puis émule de Castelfranco. Le style des imitateurs de Léonard, si complètement uniforme chez Luini, et

(1) Nous avons l'obligation à M. Joseph *Beltramelli*, de nous avoir fait connaître, dans un livre publié en 1806, que ce peintre, regardé généralement comme Bergamasque, est en effet Vénitien, puisqu'il est désigné comme tel dans un acte public : *M. Laurentius Lottus de Venetiis nunc habitator Bergomi.* Le P. Federici qui, sur la foi du chroniqueur, veut qu'il soit Trévisan, produit un autre document, dans lequel Lotto est dit : *D. Laurentii Lotti pictoris et de presenti Tarvisii commorantis* : mais si les mots *habitator Bergomi*, ne le déclarent pas bergamasque, pourquoi les mots *Tarvisii commorantis* le déclareraient-ils Trévisan? Le P. Affò, à la vérité, a vu un de ses premiers ouvrages, dans lesquels il est appelé *Travisinus*; mais rien ne nous assure que les caractères qui le désignent ainsi, soient effectivement de la main de Lotto.

chez les autres Milanais, ne se découvre jamais que par quelques détails dans les ouvrages du Lotto. Sa manière est vénitienne dans son ensemble, forte dans les teintes, riche dans les vêtements, un peu montée de ton dans les chairs, et se rapprochant en géneral de Giorgione. Lotto a cependant un pinceau moins franc que celui-ci, dont il tempère le caractère prononcé, par le jeu des demi-teintes. Il affecte en outre des formes plus sveltes, et il donne aux têtes une expression plus paisible, et une beauté plus idéale. Il a souvent dans les fonds de ses tableaux, un certain bleu-clair qui, s'il n'est pas très-bien d'accord avec les figures, les détache cependant, et les représente aux yeux de la manière la plus vive. Il fut des premiers et des plus ingénieux à trouver de nouvelles divisions pour les tableaux d'autels. Le St-Antoine des Dominicains de Venise, et le St-Nicolas des Carmes, dont il renouvella l'idée dans le St-Vincent des Dominicains de Recanati, sont des compositions véritablement neuves et originales: ailleurs il ne s'écarte pas trop de la représentation si généralement répétée d'une madone sur le trône, environnée de saints, avec des anges dans les airs, ou sur les degrés du trône, mais il y introduit une nouveauté piquante de détails, soit dans la perspective, soit dans les attitudes, soit dans les contrastes. C'est ainsi que dans celle de S. Bartolommeo à Bergame, et que le Ridolfi trouve merveilleuse, il donne à la Vierge et à l'Enfant-Jésus, des mouvements divers, et en sens contraire, comme s'ils parlaient aux bienheureux qui les environnent; celle-là à droite, celui-ci à gauche. Dans celle de Santo Spirito, qui est remplie de grace, il plaça un St-Jean-Baptiste,

enfant, qui assis, au pied du trône, tient un petit agneau embrassé, et dans cet amusement, il montre une joie si vive, si simple, si innocente, et il rit d'une manière si gracieuse et si naïve, que Raphaël et le Corrège n'auraient peut-être pu faire rien de mieux.

Ces chefs-d'œuvre du pinceau de Lotto, et d'autres encore qui sont à Bergame, soit dans les églises, soit dans les galeries, le font presque rivaliser avec les plus grands maîtres de l'art; et s'il paraît avec moins d'éclat dans l'ouvrage du Vasari, c'est parce que cet historien n'avait vu de lui que ses ouvrages les moins beaux et les moins étudiés. On doit avouer qu'il n'eut pas toujours une égale vigueur de dessin, et sa meilleure époque paraît avoir été celle de 1513, c'est-à-dire, lorsqu'il fut choisi à Bergame, parmi un grand nombre de professeurs en réputation, pour peindre le tableau d'autel des Dominicains. Son déclin est visible depuis l'an 1546, date qu'il a marquée au bas de son San Jacopo dell'Orio à Venise. Il peignit aussi à Ancône, et beaucoup à Recanati, dans l'église de St-Dominique, où ses peintures, quoi qu'elles annoncent un grand maître, accusent surtout dans ses petits tableaux, un peu de négligence dans les pieds et les mains, et même un peu de sécheresse à l'exemple de Jean Bellini, soit que ces ouvrages aient été les premiers qu'il fit, ainsi que le pense Vasari, ou plutôt que ce fussent ses derniers. Car on sait qu'étant devenu vieux, il se retira à Lorette, à peu de distance de Recanati, et que là, passant son temps à supplier la Sainte-Vierge de lui accorder un bon passage au paradis, il termina paisiblement ses jours.

Jacopo Palma.

Jacopo Palma, surnommé le vieux, pour le distinguer de Jacopo son petit neveu, fut toujours regardé comme le compagnon, et en même temps comme le compétiteur de Lotto, jusqu'à ce que Lacombe eût jeté la confusion dans sa chronologie ; car on lit dans Ridolfi, que Palma termina un tableau, que la mort de Titien avait laissé imparfait en 1576. C'est d'après cette date et d'autres semblables, qu'il recule la naissance de Palma jusqu'à l'an 1540 ; et en y ajoutant les quarante-huit ans que lui donne le Vasari, elle fixe sa mort en 1588. Ce critique ne réfléchit point ni au style de Jacopo qui conserve un certain aspect du style ancien, ni à l'autorité de Ridolfi, qui le fait maître de Boniface; ni enfin, au témoignage du Vasari, qui, dans son ouvrage publié en 1568, fait voir qu'il était mort à Venise, déja depuis plusieurs années. Il ne considère point même ce qui était encore plus facile à expliquer, qu'il y eut un autre Jacopo Palma, petit neveu du premier, et ainsi que Boschini l'affirme (*), dirigé par Titien tant qu'il vécut, et que Ridolfi à cette occasion l'appela Palma, sans ajouter le jeune, parce qu'il eût été fort difficile qu'on eût pu le confondre avec Palma l'ancien. C'est cependant ce qui arriva, et ce n'est qu'un léger exemple de l'inexactitude de cet ouvrage. Trop d'auteurs Italiens ont aussi adopté cette erreur; et la chose la plus singulière est que Palma l'ancien naquit, dit-on, en 1540, ou environ, et que dans le même texte on dit quelquefois, que le jeune Palma naquit en 1544; mais en voilà bien assez sur son âge, venons à son style.

(*) Page 110.

Enthousiasmé de la méthode de Giorgione, il imita la transparence et la vivacité de sa couleur ; et il paraît, qu'en travaillant, il avait présente à l'imagination cette célèbre Sainte-Barbe de l'église de Santa Maria Formosa, qui est l'ouvrage le plus considérable de Giorgione, et celui dont le caractère est le plus saillant. Il fit d'autres peintures dans lesquelles il se rapprocha davantage du Titien, duquel Ridolfi prétend qu'il emprunta une certaine douceur qui est particulière aux premiers ouvrages de ce grand maître. Telle est la Cène de J.-C., à Santa Maria *Mater Domini*, et la Vierge de Saint-Étienne de Vicence, peinte avec une douceur inimitable, et regardée comme l'une de ses meilleures productions. On trouve beaucoup d'exemples de l'un et de l'autre style, dans la grande galerie Carrara; exemples rapportés dans le livre du comte Tassi (*). Enfin, dans d'autres ouvrages, selon Zanetti, Palma déploie un plus grand talent d'originalité, comme dans l'Épiphanie de l'île vénitienne de Sainte-Hélène, où l'on reconnaît un imitateur de la nature, qui sait bien la choisir, qui drape savamment ses figures, et qui compose d'après des règles certaines. Le caractère général de ses productions est l'exactitude, le fini, l'union des teintes, au point que l'on ne saurait y distinguer le coup de pinceau. Son historien affirme qu'il employait beaucoup de temps à chacun de ses ouvrages, et qu'il les retouchait à plusieurs reprises. Dans l'empâtement des couleurs et dans beaucoup d'autres choses, il se rapproche de Lotto, et s'il est moins sublime et moins animé que

(*) Page 93.

lui, il est peut-être plus beau, en général, dans les têtes de femmes et d'enfants. Selon l'opinion de quelques-uns, il reproduisit dans plusieurs tableaux les traits de Violante sa fille, qui fut aimée de Titien : il existait d'elle un portrait fait de la main de son père, dans la galerie de *Sera*, gentilhomme florentin, qui acheta beaucoup de raretés à Venise pour la maison de Médicis et pour lui-même (*). On rencontre par toute l'Italie un grand nombre de tableaux de cabinet que l'on attribue à Palma; beaucoup de portraits, parmi lesquels Vasari en vante un qu'il regarde comme un chef-d'œuvre; beaucoup de Madones, la plupart avec d'autres saintes, sur des toiles oblongues; usage commun à plusieurs peintres de ce temps, que nous avons déja nommés, et à d'autres desquels nous aurons à parler. Mais le vulgaire des connaisseurs, qui ignore leurs noms, dès qu'ils voient une manière qui tient le milieu entre la sécheresse de Giovanni Bellini, et le moelleux de Titien, nomment tout de suite Palma, surtout lorsqu'ils trouvent des visages bien arrondis et bien coloriés; un paysage touché avec soin, une couleur rose qu'ils emploient plus fréquemment que le rouge dans les vêtements, c'est ainsi que le nom de Palma retentit partout, et que les autres, qui sont cependant fort nombreux, n'ont laissé de souvenir que lorsqu'ils ont écrit leurs noms au bas de leurs peintures.

Un de ces derniers, qui ressemble réellement à Palma, quoique l'on sache à peine s'il était sorti de Bergame ou de quelque ville voisine, est *Jean Cariani*, Giovanni

(*) Boschini, page 368.

Cariani. dont le Vasari n'a point parlé. J'ai vu de lui à Milan une Madone entourée de plusieurs saints, et portant la date de 1514. L'auteur paraît ne s'y être proposé d'autre modèle que le Giorgione : cet ouvrage, si je ne me trompe, est celui d'un jeune homme, et les formes en sont communes, en comparaison surtout de quelques autres que j'ai observées du même peintre à Bergame. Son meilleur ouvrage dans ce genre, est une Vierge qui est aux Servites; un cercle de bienheureux et une gloire d'anges l'environnent, tandis que d'autres anges forment un concert à ses pieds: cette peinture, qui est d'une grace achevée, est encore embellie par un beau paysage avec de petites figures dans le lointain, d'une douceur de teintes et d'un empâtement semblable aux productions les plus étudiées des deux Bergamasques déja nommés, avec lesquels il forme un triumvirat qui ferait honneur aux plus brillantes écoles. Tassi raconte que le célèbre Zuccherelli ne vint jamais à Bergame, qu'il ne retournât plus d'une fois observer ce tableau, en le vantant comme le meilleur de la ville, et comme l'un des plus beaux qu'il eût jamais vus au monde. Le Cariani fut en outre un excellent peintre de portraits, ainsi qu'on en peut juger par un tableau appartenant aux comtes Albani, et qui renferme plusieurs portraits de cette illustre famille. En l'observant dans ce lieu, à côté des meilleurs coloristes, il semble être le seul qui mérite réellement d'être admiré.

Trévise compte deux peintres de la même école, qui sont cependant fort distants entre eux. L'un est Rocco Marconi. *Rocco Marconi*, rangé par Zanetti parmi les bons elèves de Bellini, et mal à propos par Ridolfi, parmi

ceux de Palma. Il se fit remarquer par l'exactitude du dessin, la douceur du coloris, et l'habileté de son pinceau; quoiqu'il n'ait pas toujours assez de *morbidesse* dans les contours, et qu'en général ses physionomies soient rudes; j'allais presque dire ignobles. En commençant par le premier tableau d'autel que l'on connaisse de lui (c'est celui de St-Nicolas de Trévise, peint en 1505), Ridolfi relève la manière transparente qui distingua toujours l'auteur. On peut dire la même chose des trois apôtres, à l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, et du petit nombre de ses autres tableaux exposés en public. Il n'est pas rare de trouver dans des maisons particulières, de ses tableaux sur toile en demi-figures, et je ne crois pas qu'il en existe de sa main, ni de plus belle, ni de plus conforme au style de Giorgione, que le Jugement de la Femme adultère qui est dans le chapitre de *San Giorgio Maggiore;* on en voit des répétitions ou des copies dans la sacristie de Saint-Pantaleon, et dans plusieurs autres lieux. L'autre de ces deux peintres est *Paris Bordone*, qui, distingué par la noblesse de sa naissance, eut une élévation non moins marquée dans son génie et dans son savoir. Écolier de Titien pendant quelque temps, ensuite ardent imitateur de Giorgione, et enfin peintre original, dont la grace est inimitable, et qui sut ne ressembler qu'à lui-même; ses figures paraissent si riantes par leur coloris, qu'il semble que, n'ayant pu le faire plus vrai que celui du Titien, il voulut du moins le faire plus agréable et plus varié; il ne manque ni de finesse dans le dessin, ni de goût dans le choix de ses costumes, ni de vivacité dans ses têtes, ni, enfin, de jugement dans sa composition. Il peignit à San Giobbe,

un Saint-André attaché à sa croix, et au-dessus de lui un ange lui donnant la couronne du martyre: ayant à placer à ses côtés deux saints, dont l'un est St-Pierre, il figura celui-ci dans une attitude où il paraît attentif à regarder le saint martyr, et en quelque sorte en lui portant envie; idée tout à fait neuve et pittoresque. Il en est à peu près ainsi de ses autres ouvrages exécutés en grande partie pour son pays, et pour les environs. Tous ses sujets sont anciens, mais tous sont traités d'une manière nouvelle et piquante. Tel est ce Paradis de l'église d'*Ognissanti* de Trévise; puis dans la cathédrale, les Mystères évangéliques représentés sur un tableau d'autel, et partagés en six groupes, au gré, je pense, de ceux qui le lui demandèrent ainsi. Il semble avoir réuni dans ce petit espace, tout ce que ses autres toiles offrent de plus gracieux, de plus beau, et de plus aimable. On vante beaucoup à Venise le tableau qui a pour sujet l'Anneau rendu au Doge par un pêcheur: cette peinture, accompagnée de la Tempête de Giorgione que nous avons décrite plus haut, produit un contraste admirable; l'un offre le spectacle le plus terrible, l'autre l'image la plus riante. Cette dernière est ornée de monuments d'architecture, et d'une quantité de figures animées, bien distribuées, variées dans leurs mouvements et dans leurs costumes. Aussi Vasari n'hésite-t-il point à décider que cet ouvrage est le meilleur de Bordone; il est fort recherché pour les galeries; on y trouve de ses Madones que l'on reconnaît à l'uniformité de leurs physionomies, ainsi que des portraits qu'il habille souvent à la manière de Giorgione, et qu'il embellit par des pensées ingénieuses. Invité à la cour de François II, il y travailla à

la satisfaction de ce souverain, et de son successeur, et ce ne fut pas sans une grande utilité pour sa fortune. Un de ses fils trouva en lui l'objet d'une noble émulation; mais on peut voir par son tableau de Daniel, à l'église de Santa Maria Formosa de Venise, combien il resta loin en arrière de son père.

Il y eut dans le même temps un *Girolamo* de Trévise, différent de celui que l'on a déja nommé, et qui, animé peut-être par l'exemple de son illustre compatriote, et cherchant à se faire un style plus élevé que ne l'était communément celui de l'école vénitienne, étudia beaucoup d'après Raphaël, et d'après les peintres romains. Le P. Federici, sur la foi du *Mauro*, lui donne le surnom de *Pennacchj*, et veut qu'il soit fils de ce Piermaria duquel nous avons déja parlé en passant (*). Il reste peu d'ouvrages de lui à Venise, mais on en trouve davantage à Bologne, particulièrement à San Petronio, où il peignit à l'huile plusieurs sujets de l'Histoire de Saint-Antoine de Padoue. Il montra dans ces compositions, dit le Vasari, de la sagacité, de la grace, du savoir, et une grande netteté d'exécution. L'on y découvre aussi un heureux mélange des styles des deux écoles; mais son talent ne put parvenir à sa maturité, parce qu'il vécut trop peu de temps, et qu'il fut trop souvent distrait par la profession d'ingénieur militaire à laquelle il se livra, et qui lui fit trouver la mort en Angleterre, où il fut tué, dit le Vasari, à l'âge de trente-six ans. On ne peut admettre à ce propos une correction qu'a voulu faire l'auteur de la Description de Vicence, le-

Girolamo de Trévise.

(*) Page 58.

8.

quel prétend que l'on doit lire que ce peintre mourut à soixante-seize ans; mais cet âge est rarement celui où l'on meurt en faisant la guerre. Le correcteur ne s'est pas aperçu, sans doute, que l'on trouve les dates des années 1472 à 1487 au bas des tableaux d'un autre Girolamo de Trévise, peintre qui n'abandonna jamais l'ancienne manière de dessiner, et qui ne put vivre assez, ni pour devenir un bon imitateur de Raphaël, ni pour aider le Pupini à Bologne, vers l'an 1530. Il fallait donc distinguer ces deux peintres homonymes, ainsi que nous l'avons fait, et après nous, le savant Federici.

Le Pordenone.

On range enfin parmi ces peintres Gio. Antonio Licinio, ou Sacchiense ou Cuticello (1), noms qu'il porta indifféremment jusqu'à ce qu'ayant été blessé à la main par l'un de ses frères, il renonça à tous les noms de sa famille, et se fit appeler Regillo; mais on l'appelle plus communément le *Pordenone*, du nom de son lieu natal, qui était autrefois une terre, et qui est devenu une ville du Frioul. « Dans cette pro-« vince, dit le Vasari, il y avait eu de son temps une « infinité d'habiles peintres qui n'avaient jamais vu ni « Florence, ni Rome; mais celui-ci avait été le plus « étonnant et le plus célèbre pour avoir surpassé ses « prédécesseurs par rapport à l'invention des sujets, « au dessin, à la hardiesse, à la distribution des cou-« leurs; et il ne déploya pas moins de supériorité dans

(1) C'est ainsi qu'on l'appelait anciennement; mais, selon le testament de son père, produit dans ces dernières années, c'est encore une erreur à rectifier. Son père y est nommé *Angelus de Lodesanis de Corticellis* (ou, d'après un manuscrit de MM. Mottensi de Pordenone), *de Corticellis Brixiensis*.

« la peinture à fresque, par la rapidité de son pinceau, « par le relief de ses figures, et par tous les autres dé- « tails qui appartiennent à son art. » Il n'est point certain qu'il ait suivi l'école de Castelfranco, ainsi que quelques-uns l'ont cru ; beaucoup moins encore qu'il ait été condisciple de ce maître, ainsi que du Titien, à l'école de Bellini, comme M. Rinaldi l'a pensé (*). L'opinion exprimée par Ridolfi me semble la plus rapprochée de la vérité ; il rapporte que le Pordenone ayant d'abord étudié à Udine sur les peintures de Pellegrino, s'appliqua ensuite à la manière de Giorgione, déterminé par son propre penchant, ce qui toujours est le meilleur guide des peintres dans le choix de leur style. Les autres imitateurs de Giorgione lui ressemblèrent plus ou moins quant à sa manière. Le Pordenone lui ressembla dans le sentiment qui animait ses peintures, et il est presque impossible de rien trouver qui en surpasse l'élévation, la hardiesse, et la vigueur dans toute l'école vénitienne. Dans la basse Italie, il n'est guère connu que de nom. Le tableau qui contient les portraits de sa famille, et qui fait partie des peintures du palais Borghèse, est l'ouvrage le plus considérable que j'aie vu de sa main dans cette contrée. Il est même difficile de trouver ailleurs, de ses sujets d'histoire qui soient aussi beaux que sa Résurrection du Lazare que l'on voit à Brescia chez les comtes Lecchi ; ses tableaux d'autels sont assez rares, hors du Frioul, qui en possède plusieurs dans des lieux divers, tous néanmoins ne sont pas également authentiques, mais le petit nombre de ceux qu'il a laissés à Pordenone

(*) Page 62.

même, ne peuvent être mis en doute, parce qu'il en a fait lui-même une description dans un recueil de mémoires (1). La Collégiale a deux de ces peintures d'autels, une Sainte-famille avec San Cristoforo, faite en 1515; elle est remarquable par la beauté de son coloris, mais n'est pas exempte de quelque incorrection de dessin. L'autre, datée de 1535, représente Saint-Marc consacrant un prêtre; d'autres saints, et une belle perspective, occupent le reste du tableau : il dit lui-même que ce dernier est *seulement mis en œuvre, mais non pas fini.* Il y avait dans l'église de San Pier Martyr à Udine, une Annonciation de ce peintre, ouvrage beaucoup meilleur, mais que l'on a gâté depuis en le retouchant. Son tableau d'autel de Santa Maria dell' Orto, à Venise, est placé au-dessus de tous les autres par quelques connaisseurs. C'est un Laurent Giustiniani, personnage canonisé : il est représenté avec plusieurs autres saints qui font cercle autour de lui; parmi ceux-ci, est un Saint-Jean-Baptiste, d'un nu qui semble dessiné dans les plus savantes écoles, et Saint-Augustin qui semble étendre un bras hors du tableau; jeu de perspective que cet artiste a répété en plusieurs endroits. Il laissa, en outre, à Plaisance, où il s'était établi, un magnifique tableau des Noces de Sainte-Catherine, sur un fond obscur qui fait ressortir toutes les figures au point qu'elles semblent saillantes. Celles qui ont un caractère délicat,

(1) Il est inséré dans un extrait des manuscrits de M. Ernesto Mottensi de Pordenone, et m'a été communiqué par le P. D. Michel Turriani, Barnabite, très-versé dans la connaissance des parchemins et des anciens mémoires qui concernent le Frioul.

charment par leur grace, tandis que celles de Saint-Pierre et de Saint-Paul, qu'il y ajouta latéralement, frappent par leur majesté. Il donna ses propres traits au second, ainsi qu'il les avait déja donnés au Saint-Roch de la ville de Pordenone.

Mais son principal mérite se montra dans les tableaux à fresque dont il fit la plus grande partie dans le Frioul, et presque toujours dans des châteaux et des maisons de plaisance, qui ne sont visités aujourd'hui des étrangers que pour quelques-unes des peintures du Pordenone : tels sont, Castions, Valeriano, Villanova, Varmo, Palazzuolo, lieux dans lesquels il est reconnu qu'il travailla. On voit quelques restes de ses productions à Mantoue, dans la maison des Cesarei, et à Gênes, dans le palais Doria; quelques-unes aussi à Venise, dans l'église de St-Roch et dans le cloître de San Stefano. On en voit un plus grand nombre, et qui sont très-bien conservées, à la cathédrale de Crémone, et à Santa Maria di Campagna, à Plaisance, où l'on montre aussi quelques-unes de ses peintures sur des façades et dans des galeries.

Il n'est pas toujours également correct, ni également étudié dans ses ouvrages à fresque, surtout dans ceux qu'il fit dans le Frioul, pendant sa grande jeunesse et à un très-bas prix. Il était plus heureux dans les figures viriles que dans celles de femmes, peut-être parce qu'il avait souvent choisi des modèles plus robustes que gracieux, dans la Carnie, province voisine, laquelle, dit-on, avait été le théâtre de ses premières amours. Quoi qu'il en soit, tout ce qu'il a produit annonce un esprit plein de vigueur dans la conception des idées, un art infini dans la manière de les varier, de les déterminer, et

une intelligence profonde des passions, jointe à un rare talent pour les exprimer. Enfin, cet artiste, qui se plaisait à affronter les plus grandes difficultés de la peinture, se fait encore remarquer par la hardiesse de ses raccourcis, par la magie de ses perspectives, et par les reliefs les mieux détachés du fond des tableaux.

Le Pordenone sembla se surpasser lui-même à Venise. Sa rivalité avec le Titien, ou plutôt son inimitié contre lui, était comme un aiguillon qui le stimulait jour et nuit, et le faisait aller quelquefois jusqu'à peindre avec l'épée au côté.

On pense généralement que cette émulation ne fut point inutile au Titien, de même que la concurrence de Michel-Ange fut un avantage pour Raphaël. Ici, comme entre ces deux grands maîtres, l'un prévalut dans la force et l'autre dans la grace, ou, selon l'expression du Zanetti, la nature dans Titien l'emporta sur la manière; tandis que, dans le Pordenone, la nature et la manière eurent un poids égal. Ce n'est pas peu pour la gloire de ce dernier, que d'avoir lutté contre le Titien; et c'est ce qui lui assure la seconde place au moins dans l'école vénitienne, à une époque si féconde en artistes fameux. Il eut même alors un parti qui le plaçait au-dessus du Titien : car, comme je l'ai remarqué ailleurs, il n'y a rien qui excite davantage l'admiration de la multitude, que le grand effet et la magie du clair-obscur; art dans lequel il fut le précurseur du Guerchin. Le Pordenone fut honoré, par Charles V, du titre de Chevalier; puis, appelé ensuite à la cour d'Hercule II, duc de Ferrare, où, peu de temps après, il mourut non sans quelques symptômes d'empoisonnement.

Occupons-nous maintenant de son école.

Bernardino Licinio, que son nom de famille fait croire parent de Pordenone, et que sa manière, ainsi que l'autorité de l'histoire, nous fait connaître pour élève de ce peintre, mérite d'être rappelé ici. On voit, de sa main, aux Conventuels de Venise, un tableau d'autel dont la composition est conforme à l'ancien style, et en particulier à celui de l'autre Licinio. On dit même que l'on conserve, dans plusieurs galeries, de ses portraits qui ont été attribués par erreur à Pordenone, son prédécesseur. Sandrart fait mention d'un *Giulio Licinio* de Pordenone, neveu de Gio. Antonio. Il rapporte qu'il peignit à Venise, et alla ensuite résider à Augusta, où il laissa des fresques admirables; ce qui le fit mettre, par beaucoup de connaisseurs, au-dessus de son oncle. Il semble que ce fut ce même Giulio Lizino, qui peignit trois médaillons dans la bibliothèque de St-Marc, en concurrence du Schiavone, de Paul Véronèse, et de plusieurs autres peintres qui florissaient en 1556 : Zanetti le croit Romain (*); mais on n'avait donné ce surnom à ce Giulio qu'à cause de son séjour à Rome, et on le lui conserva à Venise, pour le distinguer des autres Licinj, comme nous avons déja observé qu'il était arrivé, dans ce même siècle, à l'un des Trevisani. Giulio eut pour frère un *Giannantonio Licinio juniore*, plus communément appelé Sacchiense. On donna des éloges à son pinceau; mais l'on n'indique aucun de ses ouvrages : peut-être en laissa-t-il à Como, où il mourut.

Après les Licinj, on doit rappeler le *Caldelari*,

École de Pordenone dans le Frioul. Bernardino Licinio.

Giulio Licinio.

Licinio Romano.

G. Antonio Licinio.

Caldelari.

(*) *Pitt. ven.*, page 250.

élève de Gio. Antonio, tellement habile à imiter son maître, qu'il a quelquefois trompé les yeux des plus grands connaisseurs. C'est ce qui arriva dans l'église paroissiale de Montereale, où il peignit à fresque plusieurs sujets évangéliques, généralement attribués au Pordenone, jusqu'au temps où l'on a trouvé des preuves du contraire. Il est fort peu connu, même à Pordenone, sa patrie; et ses fresques de la cathédrale ont longtemps passé pour être de l'Amalteo. *Francesco Beccaruzzi* de Conegliano fut encore un disciple de Pordenone : Ridolfi l'assure, et cette assertion est confirmée par un St-François recevant les stigmates, que l'on voit dans la patrie de ce peintre; la figure du Saint paraît plutôt de relief que peinte. *Gio. Bat. Grassi* est rangé, par Orlandi, dans cette école. Ce peintre, qui eut du mérite dans son art, fut encore meilleur architecte; ce fut lui qui communiqua au Vasari ses notices sur les peintres du Frioul. Je le crois d'une autre école, tant parce que le Vasari garda le silence sur ce point honorable pour lui, que parce que le petit nombre de ses ouvrages qui se sont conservés et qui n'ont point été retouchés, tiennent beaucoup de la manière du Titien. Tels sont, l'Annonciation, l'Enlèvement d'Élie, et la Vision d'Ézéchiel dans la cathédrale de Gemone, c'est-à-dire, dans les panneaux de son orgue.

Francesco Beccaruzzi.

Gio. Battista Grassi.

Je place à la fin de cette série un des meilleurs élèves de Giannantonio, qui propagea son style dans le Frioul, et je ferai paraître avec lui tous ceux qui suivirent sa manière. Ce fut *Pomponio Amalteo* de San Vito, dont la famille appartenait à la noblesse d'Uderzo, où elle subsiste encore. Il fut gendre de Pordenone, et lui succéda dans son école du Frioul. Il sui-

Pomponio Amalteo.

vit la manière de son beau-père, selon ce qu'en pense Ridolfi ; ce dernier est allé même jusqu'à attribuer à Licinio les trois Jugements que, sans aucun doute, l'Amalteo figura dans une salle de Ceneda, où l'on prononce les arrêts judiciaires : ce sont ceux de Salomon, de Daniel et de Trajan. Cet ouvrage fut achevé en 1536. On y reconnaît toutefois qu'il avait visé à une manière originale, en adoptant des ombres moins fortes que celles de son beau-père, un coloris plus riant, des proportions de figures et des inventions moins grandes. On peut prendre une idée de ses ouvrages dans les écrits de Vasari et de Ridolfi, qui en ont omis un grand nombre. Ils parlent en particulier de cinq tableaux sur des sujets de l'histoire romaine, placés à Bellune dans la salle des notaires. J'ai dit qu'on peut en prendre une idée, parce que ni ces deux historiens, ni l'Altan qui a compilé ses Mémoires dans une brochure, n'ont pu décrire complètement les productions de ce peintre, qui travailla jusqu'à la dernière décrépitude, et seul, et avec d'autres qui l'aidèrent : c'est ce qui fait que tous ses ouvrages n'ont pas un mérite égal à celui des trois juges dont nous avons parlé, ni à celui du St-François qui est à Udine dans l'église du même nom, et que l'on considère comme l'un des meilleurs tableaux de cette ville. Du reste, dans quelque lieu qu'il ait peint, on reconnaît un habile homme, formé par le Pordenone, qui non-seulement colorie bien, comme c'est le propre des Vénitiens, mais qui dessine plus correctement que la plupart d'entre eux. Ce mérite se propagea pendant de nombreuses années dans ceux qui lui succédèrent, quoique tous lui soient, si je ne me trompe, très-inférieurs en génie. J'en excepte seulement

son frère, que je place le primier dans l'école de Pomponio lui-même.

École de Pomponio. Girolamo Amalteo.

Son nom fut *Girolamo*, et ayant éte instruit, à ce qu'il semble, par son frère même, il l'aida à peindre plusieurs de ses tableaux où il annonça un grand talent : il en donna de plus grandes preuves en travaillant toujours d'invention, soit dans de petits tableaux qui paraissaient autant de miniatures, soit dans quelques fables peintes à fresque, soit dans un tableau d'autel qu'il fit à *San Vito*. Ridolfi vante sa touche spirituelle, et un autre écrivain ancien, juge d'après Rinaldis, que si ce peintre eût vécu plus long-temps, il n'aurait peut-être point été inférieur au grand Pordenone. Je conclus de là, que *Girolamo* continua, pendant toute sa vie, l'exercice de son art, et que Ridolfi nous a transmis une fausse assertion, lorsque, environ un siècle après sa mort, il a prétendu que Pomponio, dans la crainte qu'il ne le surpassât, le dirigea dans le commerce, comme il est vrai que Titien le fit à l'égard de l'un de ses frères.

Antonio Bosello.

Pomponio se servit en outre du pinceau d'*Antonio Bosello*, dans les peintures qu'il fit à Ceneda, et pour le patriarche, dans la loge dont nous avons fait mention un peu plus haut, et pour les chanoines, à la cathédrale. Il fallait sans doute que ce Bosello fût avancé dans son art, parce qu'on lit le détail des travaux qui lui furent payés séparément des travaux de son maître. On trouve aussi à Bergame un *Antonio Boselli*, dont les Mémoires dans cette ville s'étendent depuis l'année 1509 jusqu'en 1527. Il me paraît vraisemblable que ce fut le même peintre qui, ne pouvant soutenir la concurrence avec Lotto, et tant d'autres peintres

contemporains de cette célèbre école, alla chercher une meilleure fortune hors de sa patrie. On sait qu'il peignit à Padoue. Il alla probablement de là dans le Frioul, où il put aider Pomponio pendant qu'il était à Ceneda, c'est-à-dire dans les années 1534, 35 et 36.

Amalteo ayant par la suite marié ses deux filles, paraît avoir été aidé par ses gendres, peintres l'un et l'autre, et dirigés par lui dans leur art. Quintilia, l'une de ces deux sœurs, passe pour avoir eu un rare génie, et cultiva en même temps la sculpture et la peinture. Elle fut habile surtout dans l'art des portraits. Son sort fut lié à celui de *Gioseffo Moretto*, natif du Frioul, ainsi qu'on le croit communément, quoique l'on ne trouve de lui qu'un seul tableau dans le Frioul, à la terre de *San Vito*, avec cette inscription: *Inchoavit Pomponius Amaltеus, perfecit Joseph Moretius, an.* 1538. Ce fut peu de temps avant cette même année, que son beau-père cessa de travailler et de vivre. L'autre fille de Pomponio fut mariée à Sebastiano Seccante, mentionné par Ridolfi, et en réputation à Udine, pour deux grands tableaux remplis de beaux portraits qu'il fit pour le château de la ville, et plus encore pour quelques tableaux d'autel. Un de ceux-ci, que l'on voit à St-Georges, et qui représente le Rédempteur accablé sous le fardeau de la croix, avec des Anges d'une beauté céleste qui tiennent d'autres instruments de sa passion, offre un exemple des bons principes qu'il puisa auprès d'Amalteo. Ce peintre est le dernier de cette grande école qui soit digne d'être placé dans une bonne galerie. Giacomo, son frère, qui commença vers l'âge de cinquante ans à s'appliquer à la peinture; Sebastiano le jeune, fils de Giacomo, qui l'étudia dès

Quintilia Amaltea.

Gioseffo Moretto.

Sebastiano Seccante.

Autres Seccanti.

sa jeunesse, et cependant resta au-dessous de son père; enfin, Seccante, leur parent, qui vécut au même temps qu'eux, sont regardés à Udine comme des peintres très-médiocres. Deux autres peintres de San Vito, *Pierantonio Alessio*, et *Cristoforo Diana*, ont été vantés par Cesarini, contemporain de l'Amalteo. Ils étudiaient à l'époque où Cesarini écrivait son dialogue; mais le premier n'a pas laissé de souvenirs aussi marquants que le second. L'Altan trouva de celui-ci, à San Vito, quelques peintures d'un fort bon style, et l'abbaye de Sesto en conserve un autre où l'on retrouve les vestiges de son nom qu'il y avait signé. Nous fermerons cette liste en rappelant un autre disciple que l'Amalteo se forma à *San Dianele*, où, parmi les ouvrages qu'il a laissés, on distingue une fresque très-considérable sur la façade d'une hôtellerie qui est dans un faubourg de ce lieu : elle représente la Vierge assise avec son divin Fils encore enfant. St-Thomas apôtre, St-Valentin et d'autres Saints forment un cercle autour d'elle, et on lit au bas : *Opus Julii Urbanis*, 1574. Le style a de l'analogie avec l'Amalteo et le Pordenone, duquel nous n'indiquerons pas d'autres successeurs, puisque l'histoire ne va pas plus loin.

Pierantonio Alessio. Cristoforo Diana.

Tandis que l'école d'Amalteo, sans sortir des limites de sa patrie, embellissait de tous côtés les villes, les villages, les maisons de plaisance du Frioul, une autre école, fondée dans la même province par Pellegrino, rivalisait avec la première. J'en ai déja fait mention à la page 63, en me réservant d'en parler ici : tous les élèves de Pellegrino ne le suivirent point d'un pas égal, et ce n'est que d'un petit nombre d'entre eux, que l'on pourrait citer des ouvrages qui s'appro-

chent de la fresque de St-Daniel, ou du tableau d'autel de Cividale, dont nous avons vanté ailleurs le mérite.

Luca Monverde vécut peu de temps et ne s'élança point au-delà du style des Bellini, qu'il avait emprunté de son maître dès sa grande jeunesse. Il y réussit néanmoins à un degré tel, que son tableau d'Udine, sur le maître-autel de l'église de Graces, dédiée à St-Gervais et St-Protais, qu'il figura près du trône de la Vierge, a été fort applaudi par tous ceux qui l'ont vu avant qu'il eût été retouché. On sait d'ailleurs que Luca fut admiré pendant sa vie comme un prodige de talent. *Girolamo* d'Udine, que plusieurs regardent comme appartenant à cette série, a été oublié par Grassi, dans la liste des peintres qu'ils transmit à Vasari. Du reste, il n'est connu que par un petit tableau du Couronnement de la Vierge, qu'il a laissé avec son nom au bas, dans l'église de Saint-François d'Udine; l'empâtement des couleurs a de la force, l'invention a de l'originalité, mais aussi un peu de bizarrerie; et, si je ne me trompe, tout, dans cet ouvrage, décèle un artiste formé par d'autres principes. Je ne parle point de Martini, quoique l'Altan veuille qu'il soit l'élève plutôt que le condisciple de Pellegrino. L'autorité du Vasari, et le beau tableau de St-Marc, presque contemporain de celui de Pellegrino, ne me permettent pas de donner mon avis. Je n'oserais pas davantage décider si *Blaceo* appartient à l'un ou à l'autre des deux maîtres dont il s'agit. En examinant son tableau du maître-autel de Sainte-Lucie, où il a écrit son nom, l'on aperçoit qu'il avait conservé quelque chose de l'ancienne manière de composer, quoique dans tout le reste il se soit rapproché avec succès du style moderne. L'histoire nous

Luca Monverde.

Girolamo d'Udine.

Bernardino Blaceo.

donne avec assurance comme disciple de Pellegrino un peintre, duquel nous savons seulement qu'il fut grec de nation, et qu'il eut beaucoup de mérite. Ainsi, les élèves du San Daniele que l'on connaît et qui sont véritablement dignes de lui, se réduisent à Florigerio et à Floriani. Les travaux à fresque exécutés par le premier à Udine, ont péri. Il reste pourtant de lui un tableau représentant Saint-Georges, dans l'église dédiée à ce saint; et cet ouvrage suffirait seul pour faire la réputation d'un peintre. Beaucoup de connaisseurs le regardent comme le meilleur tableau de la ville. Il offre dans les figures aussi bien que dans le paysage une vigueur qui ferait croire que l'auteur s'est proposé Giorgione pour modèle. Il peignit, en outre, à Padoue, toujours avec le même esprit, mais peut-être pas avec la même douceur. Il a signé au bas d'une fresque qu'il peignit dans cette ville, non pas le nom de *Flerigorio* que lui donnent les historiens, mais celui de Florigerio, comme l'écrit le Guide de Padoue, auquel nous nous conformons. *Francesco Floriani*, auquel on connait un frère nommé *Antonio*, quoiqu'il vécût à Vienne au service de Maximilien II, ne laissa pas de figurer avec éclat à Udine. Il eut un talent particulier pour les portraits. M. Gio. Battista de Rubeis a en sa possession un portrait d'Ascanio Belgrado que l'on pourrait placer auprès de ceux des Moroni, et des Tinelli; ce peintre fit aussi des tableaux d'église. Le meilleur de tous est peut-être celui de Reana, village au-dessus d'Udine : cette peinture achetée dans ces dernières années, et divisée en autant de petits tableaux que l'auteur y avait figuré de saints, fait aujourd'hui partie d'une galerie particulière.

N. Greco.

Bastiano Florigerio.

Francesco et Antonio Floriani.

Mais il est temps de nous occuper de *Tiziano Vecellio*, que le lecteur est peut-être déja impatient de connaître. Je ne pourrai satisfaire sa juste curiosité comme je le voudrais, parce que lorsqu'il s'agit d'un artiste d'un génie supérieur, tout ce que l'on peut écrire de lui, paraît au-dessous de son mérite, et que l'insuffisance de l'historien le déplace en quelque sorte du rang qu'il a le droit d'occuper. Mais si dans le caractère des artistes une indication précise de ce qui les distingue de tous les autres, vaut mieux que des éloges vagues, je produirai le jugement d'un habile critique, lequel avait coutume de dire, que Titien avait suivi la nature mieux qu'aucun autre, et l'avait représentée dans toute sa vérité : je puis ajouter avec un autre, qu'il fut, parmi les peintres, le plus grand confident de la nature, et le maître universel, qui, dans tout ce qu'il a voulu imiter, soit figures, soit éléments, soit paysages, soit sujets quelconque, a imprimé à tout, le caractère du naturel. Il avait reçu en naissant un esprit solide, calme, judicieux, porté au vrai plutôt qu'à la nouveauté et à l'originalité; et c'est ce qui forme les vrais peintres, ainsi que les vrais littérateurs.

Tiziano Vecellio.

Les principes qu'il reçut d'abord de Sebastiano Zuccati, né dans la Valteline (quoiqu'on l'ait cru né à Trévise (1)), et les leçons que lui donna Jean Bellini, le

(1) C'est à M. l'abbé *Gei* de Cadore, jeune-homme distingué par son esprit et par ses talents, que je dois d'avoir eu connaissance d'un peintre du Cadorin, que l'on conjecture, d'après plusieurs indices, avoir été le premier maître du grand Titien. Il vivait, sans aucun doute, vers la fin du XVe siècle, et l'on ne se souvient d'aucun peintre de Cadore qui ait pu enseigner

rendirent observateur attentif et intelligent de tous les détails qui peuvent frapper la vue. C'est par cette raison que, lorsqu'étant à peine sorti de l'adolescence, il voulut concourir avec Alberto Durero, et peindre, à Ferrare, le Christ auquel un pharisien montre de l'argent (1), il travailla si délicatement, qu'il parvint même

son art à ses compatriotes. Il reste de lui trois tableaux à la détrempe, dont la composition est la même qui était partout en usage à cette époque, et dont nous avons souvent répété la description. Le premier est dans l'église paroissiale de Selva, et c'est un tableau d'autel d'une grande dimension, où S. Laurent, titulaire de l'église, debout avec plusieurs autres saints, accompagne le trône de la Vierge. Le second est dans l'oratoire de M. *Antonio Zamberlani* à Pieve di Cadore : la dimension en est plus petite, et le trône est environné de petits anges qui forment un concert. Le troisième, que l'on voit à San Bartolommeo di Nabiù, est partagé en six compartiments, et c'est le meilleur, ou plutôt le moins sec et le moins dur de style; inférieur en dessin aux ouvrages de *Jacopo Bellini*, égal cependant à ceux-ci pour le fini et pour le coloris, et d'une manière conforme à la sienne. Le peintre a écrit au bas du premier de ces tableaux : *Antonius Rubeus de Cadubrio pinxit.* On lit dans le second les mots: *Opus Antonii Rubei;* mais, une partie de l'E est effacée aujourd'hui, et peut-être, faudrait-il lire *Rubli.* Enfin, le troisième offre l'inscription suivante : *Antonius Zaudanus* (de Zoldo) *pinxit.* Il résulte de l'examen de ces inscriptions, que cet ancien artiste que nous mettons ici à la tête des peintres de ce climat, si fertile en grands génies, fut *Antonio Rossi* de Cadore.

(1) Voy. Ridolfi; ce Christ est à Dresde, et l'Italie en a une foule de copies. J'en ai vu une dans l'église de San Saverio à Rimini avec le nom du Titien, écrit dans la ceinture du Pharisien. Cette peinture est d'une grande beauté : beaucoup de connaisseurs même croient que c'est une répétition plutôt qu'une copie. Alberto alla en Italie en 1495 et en 1506. Zanetti cite une de ses peintures dans le conseil des X à Venise; elle représente

à surpasser ce maître si minutieux. L'on compterait, dans ses figures, et les cheveux et le duvet des mains et les pores de la peau, et jusqu'aux reflets produits dans les yeux par les objets extérieurs. Son ouvrage, loin de perdre à cette comparaison, ne fit qu'y gagner; car, tandis que les peintures d'Albert, en s'éloignant, perdent de leur effet et diminuent de grandeur, celle-ci s'accroît et devient plus grandiose. Mais il ne fit point d'autre ouvrage dans le même style; et l'on sait qu'étant encore tout jeune, il adopta cette manière plus libre et plus dégagée dont Giorgione, son condisciple, puis son rival, avait été le créateur. Quelques portraits peints par le Titien dans ce court intervalle, ne peuvent se distinguer de ceux de Giorgione même. J'ai dit dans ce court intervalle, car il ne tarda guère à se former un nouveau style moins vaporeux, moins animé, moins grandiose, mais plus doux, et qui charme le spectateur non par la nouveauté de l'effet, mais par la représentation fidèle de la vérité. Le premier ouvrage que l'on connaisse du style particulier au Titien, est dans la sacristie de San Marziale, et représente l'archange Raphaël avec Tobie à ses côtés. L'auteur avait trente ans lorsqu'il peignit ce sujet, et ce fut après un court espace de temps, si l'on doit en croire le Ridolfi, qu'il fit, à l'école de la Charité, cette représentation du Sauveur, qui est un des plus grands tableaux et l'un des plus riches en figures que ce peintre célèbre nous ait laissés, une multitude de ses productions ayant péri dans divers incendies.

Jésus-Christ montré au peuple. Son tableau d'autel de S. Bartolommeo a été vanté par Sansovino et par d'autres écrivains. Voy. *le Annotazioni del Sig. Morelli*, *alla Notizia*, page 223.

C'est d'après toutes ces peintures, et d'après beaucoup d'autres qu'il produisit dans un temps où son talent était plus mûr, que les critiques ont fait le résumé de son style; et la plus grande opposition qui se soit élevée entre eux, est relative au dessin. Mengs soutient qu'on ne peut admettre le Titien au nombre des bons dessinateurs (1), parce que ce peintre n'eut qu'un goût ordinaire, et très-éloigné du goût de l'antique, bien qu'il lui eût été facile d'y réussir, s'il l'eût voulu, ayant un coup-d'œil si juste pour l'imitation de la nature. Vasari est du même avis, lorsqu'il fait dire à Michel-Ange, après avoir vu une Léda du Titien (2): « Que c'était grand dommage que l'on n'apprît « pas d'abord à bien dessiner à Venise. » Le jugement du Tintoret est moins sévère, quoiqu'il fût son rival. « Il fit, dit-il, plusieurs choses qu'il était impossible de « mieux faire; mais il en fit d'autres qui auraient pu « être mieux dessinées. »

Du reste, on peut ranger parmi ses meilleurs ouvrages ce San Pietro, martyr, de l'église des saints Jean et Paul, et duquel les plus grands maîtres convinrent, dit Algarotti, « qu'il ne leur avait pas été possible d'y « trouver de défaut. »

La Bacchanale, et toutes les autres peintures qu'il fit pour un cabinet du duc de Ferrare, sont appelées par Agostin Caracci (3) « les plus belles peintures du « monde et les merveilles de l'art. » Fresnoy décide que, dans les figures d'hommes, il n'était point aussi parfait, et que, dans les draperies, il offrait quelque chose

(1) *Opere*, T. I, page 177.
(2) *Nella Vita di Tiziano.*
(3) Voyez Bottari, *Note al Vasari nella vita di Tiziano.*

de mesquin (1); mais que l'on voit, de sa main, des femmes et des enfants d'un dessin et d'une couleur admirables. Cette louange, à l'égard des figures de femmes, lui est confirmée par Algarotti, et pour celles des enfants, par Mengs. L'opinion générale est même que jamais personne ne l'égala dans ces sortes de figures, et que le Poussin et le Fiammingo (*), qui furent si habiles dans ce genre, furent formés par l'étude des tableaux du Titien. Reynolds dit expressément (2) que, « Quoique son style ne soit point aussi châtié que celui « de quelques autres écoles d'Italie, il a cependant une « sorte de dignité sénatoriale, et que dans les portraits « ce fut un peintre du caractère le plus élevé. » Il conclut en disant que ceux qui visent au sublime, ne doivent point négliger l'étude du Titien.

Zanetti le place au premier rang, pour le dessin, entre tous les bons coloristes : il le représente comme très-profond dans la science de l'anatomie, et copiste assidu de l'antique (3); mais il croit qu'il ne chercha

(1) *Idea della Pittura*, édit. rom., page 287.

(*) Passeri.

(2) *Delle arti del disegno*, discorso 4.

(3) Il emprunta d'une copie en plâtre du Laocoon la tête du St-Nicolas de l'église de'Frari. Il imita, d'après d'autres antiques, celles de St-Jean-Baptiste et de la Madelaine d'Espagne. Il tira d'un bas-relief qui est à l'église des Miracles, les anges de son St-Pierre martyr. Il peignit aussi les Césars à Mantoue : cet ouvrage fut un de ceux qui lui valurent le plus de succès, et il eût été impossible de bien l'exécuter sans avoir vu de sculptures antiques ; aussi, y en avait-il à Mantoue une fort belle collection que l'on y voit encore : mais ce qu'il imitait de l'antique, il l'animait ensuite par l'expression de la nature ; unique méthode pour en profiter, sans paraître statuaire lorsqu'il s'agit d'être peintre : lisez Ridolfi, page 171.

jamais à affecter une connaissance très-complète des muscles, et qu'il ne s'appliqua pas toujours à donner l'aspect du beau idéal à ses contours, soit qu'il n'en eût point appris à temps les principes, ou que ce fût par quelque autre raison. « Quant à tout le reste, dit-il, « le caractère du Titien, dans les figures de femmes et « d'enfants, fut toujours d'une parfaite élégance; et les « formes qu'il donne aux hommes sont généralement « grandes, savantes et majestueuses. »

Zanetti cite pour exemple, par rapport aux nus, les sujets historiques peints dans la sacristie du Salut, où il a fait ressortir la correction du dessin, jusque dans les pieds et les mains; et ce qui en augmente encore le mérite, c'est la grande connaissance de la perspective qu'il y a déployée. Si l'historien avait voulu passer en revue les ouvrages du Titien qui sont répandus dans les pays étrangers, il aurait eu beaucoup à ajouter par rapport à ses Bacchanales et à ses Venus. L'une de celles-ci, placée dans la galerie royale de Florence, a été ingénieusement appelée la Rivale de la Venus de Médicis, chef-d'œuvre du ciseau grec. Pour l'exécution des draperies, Zanetti propose comme un modèle à suivre, le St-Pierre peint à l'autel de la chapelle de la famille Pesaro, où le manteau du saint est figuré avec un art inimitable. Le même écrivain ajoute que Titien négligea quelquefois les draperies à dessein, pour faire ressortir quelque autre objet. Dans cette dissidence d'opinions entre d'aussi grands connaisseurs, je ne hasarderai pas d'interposer mon jugement. Je remarquerai seulement, à la louange de ce grand génie, que, si des combinaisons plus favorables l'eussent mis à même de faire des études plus approfondies

dans le dessin, il aurait peut-être été le plus grand peintre du monde. Il serait certainement parvenu à un point, où l'on eût été forcé de convenir d'une voix unanime que son dessin était parfait, ainsi que son coloris, lequel est reconnu pour être au-dessus de toute comparaison.

Clair-obscur de Titien.

On a beaucoup parlé de ce coloris de Titien et de son clair-obscur. Zanetti surtout a employé plusieurs années à en faire l'examen : je lui emprunterai quelques-unes de ses observations. J'avertis, néanmoins, le lecteur que cet écrivain laissa aux peintres studieux le soin d'en faire d'eux-mêmes un plus grand nombre encore sur les ouvrages mêmes de Titien. En effet, ses peintures sont les meilleurs maîtres que nous ayons pour suivre la bonne route à l'égard du coloris : mais ils sont, comme les livres classiques, également ouverts à tout le monde, également commentés par chacun ; il n'y a que ceux qui savent les méditer qui en profitent. J'ai parlé du brillant qui domine dans les peintures vénitiennes, et principalement dans celles du Titien, que les autres artistes prirent pour exemple. J'ai dit que cet effet était produit par des *impressions* fort claires, sur lesquelles, en posant couleur sur couleur, il en obtenait l'effet comme d'un voile transparent, et rendait ses teintes non moins douces que brillantes. Il ne procédait pas autrement à l'égard des ombres les plus fortes; il les glaçait à sec, les renforçait et donnait de la vigueur à chaque extrémité formant le passage aux demi-teintes. Il employa les ombres avec beaucoup de discernement, et se forma une manière qui n'est pas celle d'un rigoureux imitateur de la nature, mais qui tient beaucoup de l'idéal. Il évita, dans le nu princi-

palement, la trop grande vigueur des teintes sombres et les masses d'ombres trop fortes, quoiqu'elles se rencontrent quelquefois dans la nature : elles contribuent au relief; mais elles diminuent la délicatesse des chairs. Titien supposait ordinairement un jour élevé, éclatant; et, par des gradations successives de demi-teintes, il formait le travail des espaces vides; puis, marquant les autres détails et les contours avec plus de hardiesse, peut-être, qu'on ne le voit dans la nature, il donnait aux objets cet aspect qui les représentait plus vivement, en quelque sorte, et d'une manière plus agréable que la réalité. C'est ainsi que, dans les portraits, il donnait la plus grande force de son pinceau aux yeux, au nez, à la bouche, et qu'il laissait les autres détails dans une espèce de vague, qui favorisait singulièrement l'esprit de ses têtes, et contribuait à leur effet.

Coloris de Titien.

Mais comme la sagacité dans le renforcement et la diminution des ombres ne suffit point, si la couleur n'y contribue, il se forma aussi, dans ce genre, une manière idéale, et elle consistait à employer à propos, tantôt les teintes simples imitées de la nature, tantôt les teintes artificielles qui produisent l'illusion pittoresque. Il n'étendait sur sa palette que des couleurs simples et en petit nombre; mais il savait choisir celles qu'une plus grande variété distingue et détache entre elles; connaître les degrés et saisir les moments les plus favorables à leur opposition. C'est pour cela qu'on n'y est choqué par rien de violent. La diversité des couleurs qui figurent les unes auprès des autres semble un accident naturel, et elle est l'effet de l'art le mieux combiné. Une draperie blanche auprès d'une figure nue la fait paraître empâtée des couleurs les plus ver-

meilles; et, cependant, il n'y emploie que de simple terre rouge avec un peu de laque dans les contours et vers les extrémités. Les objets qu'il a figurés dans l'obscurité sur ses toiles, et même ceux qui sont absolument noirs, ne produisent pas moins d'effet; car, outre qu'ils prêtent plus d'éclat aux couleurs qui les avoisinent, ils impriment une grande vigueur aux figures composées, pour ainsi dire, de demi-teintes insensibles. Sa maxime favorite, qui nous a été transmise par Boschini (*), était que celui qui veut être peintre, doit bien connaître trois couleurs, et s'en rendre maître; savoir, le blanc, le rouge et le noir; et que, lorsqu'il a des chairs à peindre, il ne doit point se flatter de réussir du premier coup de pinceau, mais seulement en employant à plusieurs reprises ses teintes diverses, et en amalgamant ses couleurs avec discernement.

J'ajouterai ici quelques réflexions du chevalier Mengs, qui a si profondément analysé le style du Titien. Il dit que ce peintre fut le premier qui, après la restauration de la peinture, sut se servir de l'idéal des teintes différentes dans les draperies. Avant lui on employait indifféremment toutes les couleurs, et on leur donnait le même degré de clair et d'obscur. Le Titien reconnut (et Giorgione lui en avait peut-être déja donné l'exemple), que le rouge rapproche les objets, que le jaune retient les rayons de la lumière, que l'azur fait ombre et convient aux reflets obscurs. Il ne connut pas moins bien les effets des couleurs grasses. C'est ainsi qu'il parvint à donner le même agrément, le même éclat de ton, et la même vigueur de coloris aux

(*) Page 341.

ombres et aux demi-teintes, qu'à la lumière même, et à distinguer avec une inconcevable variété de demi-teintes, les carnations diverses, et les différentes superficies des corps. Enfin, aucun autre ne connut mieux que lui l'équilibre des trois couleurs principales que nous venons de nommer, et desquelles dépend l'harmonie des tableaux. Cet équilibre est d'une extrême difficulté à mettre en pratique, et Rubens n'en atteignit pas la perfection, quelque bien qu'il coloriât d'ailleurs.

Invention et composition.

Les inventions et les compositions du Titien, portent l'empreinte de son caractère. Il ne fit jamais rien sans consulter la nature. Il était généralement circonspect quant au nombre de ses figures, et il mettait dans sa manière de les grouper, une adresse ingénieuse, qu'il définissait lui-même par la comparaison d'une grappe de raisin dont les grains multipliés forment un tout d'une forme arrondie; tandis que les intervalles qui les séparent donnent de la légèreté à l'ensemble, et que les détails y sont marqués par les ombres, les demi-teintes et les clairs, selon que la lumière les frappe plus ou moins. On ne trouve dans ces compositions aucun contraste qui soit forcé, aucun mouvement prononcé qui ne soit nécessaire à l'action. La plupart des personnages conservent une dignité, un maintien tels, qu'ils semblent respecter chacun la classe dont ils font partie. Ceux qui aiment le style des bas-reliefs grecs, où tout est nature et bienséance, préféreront toujours les compositions graves du Titien, aux productions spirituelles de Paul Véronèse et du Tintoret, dont nous devons parler ailleurs. Il n'ignora pas ces contrastes d'actions et de mouvements, qui

eurent tant de succès dans sa nation, mais il les réserva pour les bacchanales, pour les batailles, enfin, pour les sujets qui semblent en exiger.

On regarde comme certain que nul n'égala le Titien dans l'art des portraits; et ce fut à ce talent qu'il dut en partie sa fortune, parce qu'il lui ouvrit l'accès de plusieurs cours brillantes : telles que celles de Rome sous le pontificat de Paul III, et celles de Vienne et de Madrid aux temps de Charles V, et de ses fils. Vasari avoue qu'il excella dans ce genre, et qu'il fit une quantité innombrable de portraits des personnages de son temps les plus célèbres, soit par leur rang, soit par leur mérite dans les lettres; mais cet écrivain aurait pu s'abstenir, pour l'honneur de Cosme I, grand duc de Toscane, de dire que ce prince montra peu de désir d'être peint par le Titien. Ce grand maître ne se montra pas moins habile à exprimer les affections de l'ame. On peut en citer pour exemple le Supplice de San Pier martyr qu'on voit à Venise, et celui d'une femme, qui, au milieu des tourments qu'on lui fait subir, invoque l'assistance de St-Antoine. Ce dernier tableau est à l'école qui porte le nom du même saint à Padoue, et tous les deux offrent des scènes qu'il était impossible, je crois, de rendre plus terribles par la férocité des bourreaux, ou plus pathétiques par l'attitude résignée des victimes. On doit placer au même rang le tableau du Couronnement d'épines, qui est à l'église des Graces à Milan, et qui est animé de la plus ravissante expression. Expression.

Il a laissé d'autres modèles qui ne sont pas moins dignes d'imitation par rapport aux mœurs, et à la connaissance de l'antiquité. C'est ainsi que dans ce même couronnement d'épines que nous venons de citer, il Mœurs et ornements.

introduisit dans le prétoire un buste de Tibère, circonstance qui n'aurait pu être mieux imaginée par Raphaël ou par Poussin. Quant aux ornements d'architecture, il se servit quelquefois des ouvrages des autres, surtout de ceux des *Rosa* de Brescia; mais ses perspectives sont d'ailleurs très-belles; celle de la Présentation mérite d'être remarquée. Il ne fut égalé par aucun peintre dans l'art de faire les paysages; et il se garda d'en faire abus en les employant comme un pur ornement à l'exemple de quelques artistes qui, connaissant leur habileté dans ce genre, feraient volontiers sortir des arbres du milieu de la mer. Titien veut que le paysage serve à l'histoire. C'est ainsi qu'il a représenté une épaisse forêt qui ajoute encore à l'horreur du supplice de San Pier martyr. Il le fait servir aussi à agrandir les figures, lorsqu'il le suppose dans l'éloignement. On peut voir comment il retraçait au naturel les divers effets de la lumière, lorsqu'on examine le Martyre de Saint-Laurent aux Jésuites de Venise. Il y a exprimé d'une manière différente la clarté du feu, celle des flambeaux, et celle d'une lumière céleste qui descend sur le martyr : ce tableau a été fort maltraité par le temps; et on en voit un à l'Escurial qui en est presque la copie. Il saisit aussi fort heureusement le moment de la journée où cette action se passa; il choisissait souvent l'instant de la chute du jour, qui produit presque toujours des accidents de lumière très-favorables à la peinture.

Maniement du pinceau.

On peut juger d'après tout ce qui précède, qu'il n'imita point ces Vénitiens qui séparèrent la promptitude de la réflexion et du fini. Cependant on ne doit parler qu'avec mesure de sa promptitude; il eut certainement

une grande franchise de pinceau, et ce fut sans négliger la correction du dessin, qu'il en donna des preuves dans les peintures à fresque qui restent à Padoue; elles compensent en quelque sorte la perte que l'on fit de celles de la capitale, où l'on n'a conservé en ce genre qu'un San Cristoforo dans le palais Ducal; figure admirable pour le caractère et pour l'expression.

Il ne faut pas chercher la même franchise dans ses tableaux à l'huile. Il ne se vantait pas d'y être aussi habile, et il avait une peine infinie à en acquérir la parfaite intelligence; il était même obligé en quelque sorte, après avoir ébauché ses ouvrages avec une certaine hardiesse et une certaine liberté, de les laisser de côté pendant quelque temps; puis il y revenait, lorsqu'il avait reposé ses yeux, et s'appliquait à en faire disparaître tous les défauts. L'illustre maison de Barbarigo possède quelques-unes de ses ébauches parmi d'autres peintures précieuses du même auteur. On sait qu'il avait une extrême difficulté à perfectionner ses tableaux, et il s'étudiait en même temps à dissimuler cette difficulté. On reconnaît dans ses productions une touche ferme et spirituelle, qui charme les connaisseurs en même temps qu'elle résout des problêmes long-temps insolubles, et qu'elle imprime à chaque objet le véritable caractère de la nature. C'est ainsi qu'il procéda dans la maturité de son âge; mais, vers la fin de sa vie, qui lui fut ôtée par la peste, lorsqu'il ne lui manquait plus qu'un an pour accomplir un siècle, sa vue et sa main également affaiblies lui firent prendre une manière moins délicate : il peignait alors à grands coups de pinceau, et ne pouvait unir ses teintes qu'avec peine. Vasari qui le revit en 1566, assure qu'il

cherchait, dès ce temps, Titien dans Titien même : à plus forte raison, l'eût-il fait dans les années suivantes. Toutefois, à l'exemple de la plupart des vieillards, il ne sentit point son déclin , et ne cessa jusqu'au dernier moment d'accepter les travaux qui lui furent proposés. On voit à San Salvator une Annonciation de ce grand artiste; mais elle n'a d'autre mérite aux yeux du spectateur, que le nom célèbre de celui qui la produisit ; et comme quelques observateurs avaient dit que cet ouvrage n'était point, ou du moins ne paraissait pas être de sa main, il en fut irrité, et écrivit au bas, non sans un mouvement d'indignation : *Tizianus fecit, fecit.* Les connaisseurs conviennent néanmoins, que même ses derniers ouvrages renferment encore de grandes leçons pour les jeunes peintres. C'est ainsi que les poètes jugent de l'Odyssée: ce poème est écrit par un vieillard, mais ce vieillard était Homère. Quelques-unes des peintures de Titien sont indiquées comme douteuses dans les galeries. Ce ne sont peut-être que des copies faites par ses disciples et retouchées par lui. De ce nombre sont, des Madones et des Madeleines que j'ai vues dans beaucoup d'endroits divers, et qui n'offrent que peu ou point de variété. Il ne faut pas oublier à ce propos ce que raconte Ridolfi : que lorsque Titien sortait de sa maison, il laissait exprès la porte de son atelier ouverte, afin que ses élèves pussent copier furtivement les tableaux qu'il y laissait. Lorsqu'au bout de quelque temps il trouvait quelques-unes de ces copies à vendre, il les achetait aussitôt, et les retouchait avec peu de peine, de manière qu'elles passaient pour des originaux de sa main. L'historien qui rapporte ce fait, ajouta à la marge une apostille,

dans laquelle il s'écrie : Quel excès d'adresse ! J'y substituerai volontiers celle-ci : *Notez que le mérite du Titien ne doit point être évalué, comme on le fait quelquefois, d'après de semblables copies.*

L'ordre que nous avons adopté, nous conduit naturellement à faire une revue des imitateurs de Titien. Il ne fut point aussi bon maître qu'il était bon peintre, et soit qu'il ne sût point supporter l'ennui inséparable de la profession d'enseigner, soit plutôt qu'il craignît de se préparer un rival, il ne consentait qu'avec difficulté à donner des préceptes. Il fut toujours sévère à l'égard de Paris Bordone, qui brûlait du désir de lui ressembler, et même il le persécuta; il chassa le Tintoret de son atelier, et il eut l'adresse de faire embrasser la profession de marchand à son propre frère, qui montrait un singulier talent pour la peinture; aussi, le Vasari, dit-il, « qu'il n'y a qu'un très-petit « nombre de peintres qui aient le droit de se dire ses « disciples, parce qu'il a fort peu enseigné, mais que « chacun a plus ou moins appris, selon qu'il a su pro« fiter des exemples de Titien. » Sa famille compta plusieurs artistes, et ceux qui veulent en connaître la série, peuvent la voir à Cadore, et en partie aussi à Bellune, ville voisine de Cadore. Il y fleurit au temps de Vecellj, un *Niccolò di Stefano*, peintre digne de mémoire, pour avoir souvent lutté de talent avec ceux de la famille de Titien, et pour n'avoir pas toujours été vaincu par eux. Les Vecellj qu'il eut pour concurrents, furent *Francesco*, frère de Titien, et Horace, son fils, qui commencèrent par suivre ses traces d'assez près, mais qui finirent par demeurer bien loin en arrière : l'un parce qu'il fut distrait, premièrement

Niccolò di Stefano.

Francesco et Orazio Vecellj.

par les armes, puis par le commerce; l'autre, parce que s'étant livré à l'étude de l'alchimie, il eut la folie d'y prodiguer à la fois, son or et son temps. On voit plusieurs peintures du premier, à San Salvator de Venise, puis une très-belle Madeleine, aux pieds du Christ ressuscité, à Oriago, sur les bords du fleuve de la Brenta; enfin une admirable Nativité de Jésus-Christ à S. Giuseppe de Bellune, laquelle a été regardée comme l'un des plus beaux ouvrages du Titien, jusqu'au moment où M. Doglioni en eut découvert le véritable auteur, au moyen de preuves incontestables. Mais ce qui excita le plus la jalousie de Titien, fut le tableau d'autel de San Vito de Cadore, où Francesco figura, parmi d'autres saints, le patron de ce lieu, en habit de soldat. Horace fut assez bon peintre de portraits pour le disputer à son père, même dans quelques-uns de ceux qu'il exécuta; il fit en outre, pour le palais public, un tableau d'histoire qui périt dans l'incendie. Il était fort beau, mais il avait été retouché par le Titien même. Je ne trouve aucun indice qui puisse prouver que Pomponio, autre fils de Titien, ait jamais rien peint; il survécut à son père et à son frère, morts dans la même année, et il dissipa leur héritage.

Marco Vecellio.

Marco Vecellio fit plus d'honneur à sa famille. Il fut en même temps le neveu, l'élève du grand Vecellio, et son compagnon fidèle dans tous ses voyages, ce qui le fit nommer Marco di Tiziano : celui-ci demeura toujours attaché aux principes de son maître, quant à la simplicité de la composition et au mécanisme de la peinture; mais il ne sut point animer comme lui ses figures, et intéresser le spectateur. Il fut jugé digne cependant d'orner

plusieurs chambres du palais de justice, avec des sujets d'histoire et des figures de saints qui existent encore. On conserve aussi plusieurs de ses tableaux d'autel à Venise, à Trévise, et dans le Frioul, et l'on vante singulièrement une grande toile qui décore une église paroissiale de Cadore, patrie des Vecellj. Cette toile représente dans son milieu le Crucifix, et de chaque côté deux sujets tirés de l'histoire de Ste-Catherine; sa dispute, et son martyre. Marco fut père de *Tiziano Vecellio*, autrement appelé *Tizianello*, que je réunis ici à ceux du même nom, pour ne pas revenir une autre fois à cette famille de peintres, qu'il vaut mieux faire connaître dans son ensemble. Tizianello peignit vers le commencement du dix-septième siècle, lorsque déja la manière vénitienne commençait à être gâtée par l'afféterie, et ce que Venise a conservé de sa main à l'église Patriarcale, aux Servites et ailleurs, fait reconnaître en lui un goût tout à fait différent de celui de ses prédécesseurs. Ses formes sont plus grandes, mais moins nobles; son pinceau a de la franchise et de la solidité, mais il manque d'agrément, tant l'exemple l'emporte sur l'origine et sur l'éducation. Quoi qu'il en soit, les artistes estiment ses portraits et ses têtes d'expression, celles surtout qui semblent altérées par la colère. Tizianello.

Un *Fabrizio di Ettore*, sorti d'une autre branche des *Vecellj*, et dont le nom n'avait point été au-delà des limites de Cadore, lieu de sa naissance, a été découvert par Renaldis. Il cite de lui un fort beau tableau fait pour la salle du conseil de *Pieve*, et qui lui fut payé 16 ducats d'or, prix assez considérable pour le temps où il vivait : il mourut en 1580. Il eut un frère Fabrizio Vecellio.

Cesare Vecellio. du nom de *César*, long-temps inconnu dans l'histoire de la peinture, quoique l'on montre des tableaux d'autels de sa main, à Lintiai, à Vigo, à Candide, à Padola. Il est plus connu parmi les graveurs, pour avoir publié à Venise, où il demeurait, deux ouvrages de gravures. L'un devenu très-rare aujourd'hui, contient des essais de toute espèce de points taillés (1) et de travaux plus légers faits également à la pointe. L'autre, qui offre une collection de costumes anciens et modernes, a eu plusieurs éditions, dont l'une, qui parut en 1664, porte un titre mensonger. César y est appelé le frère du grand Titien. Nous avons encore découvert un troisième *Vecellio* nommé *Tommaso*, et peintre ainsi que les précédents. On conserve de lui, dans l'église paroissiale de Lozzo, une Annonciation, et une Cène de J.-C., que l'historien assure avoir beaucoup de mérite : ce Tommaso mourut en 1620.

Tommaso Vecellio.

En sortant de la famille de Titien, mais non pas de son école, on doit nommer d'abord *Girolamo Dante*, ou *Girolamo* di Tiziano, ainsi surnommé à cause de ce peintre dont il était *la créature*, ainsi qu'on s'exprimait alors; c'est-à-dire son élève, et son auxiliaire, pour ses travaux les moins importants. Il est certain qu'en aidant son maître et en copiant ses peintures, il parvint à un tel degré de talent, que ses tableaux, retouchés par le Titien, embarrassent quelquefois les connaisseurs. Il travailla aussi d'invention; et le tableau que l'on indique comme un ouvrage de son pinceau, à San Giovanni in Olio, est digne d'une école aussi célèbre.

Girolamo di Tiziano.

(1) Termes de gravure.

Domenico delle Greche.

Domenico delle Greche, désigné dans l'abécédaire sous le nom de Domenico Greco, et dans un autre article sous celui de Domenico Teoscopoli, fut employé par le Titien à graver ses dessins; l'immense gravure de Pharaon submergé, sans parler de beaucoup d'autres estampes, est une preuve de son talent dans ce genre. On ne montre en Italie aucune de ses peintures qui soit bien authentique; mais il s'en trouve en grand nombre en Espagne, où, ayant été conduit par son maître, il resta jusqu'à la fin de sa vie. Il y peignit des portraits et des tableaux d'autels, qui, au rapport de Palomino, semblaient être de la main de Titien même. Il voulut ensuite adopter un autre style, mais cet essai ne lui réussit point (*).

Lorenzino.

Natalino de Murano.

Une fin prématurée vint interrompre la course de deux Vénitiens qui marchaient à la célébrité; ils moururent dans leur grande jeunesse, après avoir fait concevoir les plus brillantes espérances. L'un fut *Lorenzino*, qui, dans l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, fit autour d'un tombeau plusieurs ornements et deux grandes figures représentant des vertus; celles-ci sont encore estimées aujourd'hui pour leur régularité, leur mouvement, et leur coloris. L'autre fut *Natalino* de Murano, qui excella dans les portraits, autant qu'aucun autre de ses condisciples, et qui devint bon compositeur de tableaux de cabinet, desquels les brocanteurs vénitiens tiraient plus de profit que lui. J'ai vu en vente, à Udine, une Madelaine de sa main, qui, encore qu'elle eût été retouchée, conservait beaucoup

(*) On peut voir d'autres détails sur cet artiste dans le T. VI des *Lettere Pittoriche*, page 314.

du style de l'école de Titien : j'y lus avec beaucoup de difficulté, en caractères presque effacés, et son nom, et l'année 1558. Il y eut aussi un *Polydore* de Venise, qui remplit toutes les boutiques de ses images sacrées. Il annonce tout au plus un faible écolier de Titien, qui travailla de pratique, et purement par métier. On conjecture, d'après un de ses tableaux d'autels qui est aux Servites, et d'après quelques autres de ses peintures que l'on trouve à Venise, qu'il sut néanmoins bien peindre, quoiqu'il ne fût pas parvenu à figurer parmi ses contemporains. Du moment où cette grande école eut disparu, ses travaux, quels qu'ils fussent, accrurent de valeur, et furent recherchés pour les ateliers des peintres. C'est ainsi que font nos sculpteurs lorsqu'ils trouvent des marbres antiques; ils les regardent toujours comme utiles aux progrès de l'art, quoique ce soient des hommes médiocres qui les aient produits; tant les leçons d'un grand maître, et les principes suivis dans un siècle éclairé, ont de part au mérite d'un artiste. J'ai entendu mettre en doute le véritable nom de ce peintre, quoique dans le nécrologe de Saint-Pantaléon, il soit expressément nommé *Polidoro Pittore.* Ce qui a donné lieu à ce doute, est un petit tableau oblong conforme au style des madones de Polydore. Il appartient à l'illustre famille de Pisani, qui possède une si précieuse collection de monuments et de livres. Le nom du peintre y est marqué ainsi : *Gregorius Porideus;* mais quelle que soit cette ressemblance de nom, elle n'est point suffisante pour nous faire reconnaître Polydore comme auteur de cette peinture. Il est plus vraisemblable qu'elle appartient à un peintre de l'école de Titien, tombé dans l'oubli,

Polydore de Venise.

Gregorius Porideus.

avec tous ceux dont le pinceau ne produisit que des ouvrages faibles. On ne doit pas mettre au nombre de ces hommes obscurs *Gio. Silvio*, qui, s'il n'a point été nommé jusqu'à présent dans l'histoire de son pays, n'en doit pas moins être revendiqué par elle à cause de plusieurs de ses peintures éparses dans le Trévisan, et d'un élégant tableau qu'il fit, en 1522, pour la collégiale de *Piove di Sacco*, baillage du Padouan. Il représente St-Martin dans la chaire épiscopale entre les saints apôtres Pierre et Paul; trois anges l'accompagnent, deux paraissent soutenir le pasteur, et le troisième, placé sur les degrés du trône, joue de la cythare. Cette figure remplie de grace, est d'un naturel et d'un goût auxquels on reconnaît d'abord l'école de Titien, au point que, si l'on ne peut pas affirmer avec certitude que Silvio soit un élève de ce grand maître, on peut du moins le supposer avec beaucoup de vraisemblance.

Gio. Silvio.

Je dois beaucoup à M. l'abbé Morelli, qui, dans la notice que j'ai déja citée, a découvert que la véritable patrie de *Bonifazio* était Vérone, quoique Vasari, Ridolfi, et Zanetti aient prétendu qu'il était Vénitien. Ridolfi a cru qu'il avait été disciple de Titien, et qu'il l'avait suivi en tout, *comme l'ombre de son corps*. On entendait dire souvent au temps de Boschini, et l'on entend demander encore à Venise, à propos de quelques peintures sur lesquelles on a des doutes; sont-elles de Titien, ou de Boniface? Celui de ses ouvrages dans lequel il s'approcha le plus de Vecellio, est la Cène de J.-C. qui est au couvent de la Chartreuse; mais il déploie plus habituellement un caractère qui annonce un génie libre et créateur. Cette élégance,

Bonifazio Veronese.

cet esprit, cette élévation qui distinguent ses productions, paraissent lui être propres, quoique l'on reconnaisse qu'il eut de la prédilection pour la force de Giorgione, la délicatesse de Palma, les mouvements et la composition de Titien. Les établissements publics abondent de ses peintures, et le palais Ducal a, parmi ses autres tableaux d'histoire, les Marchands chassés du temple : le grand nombre des figures qu'il a mises en action, l'esprit, le coloris, et la richesse de la perspective, suffiraient pour le rendre immortel. Quel air de divinité dans ce Rédempteur, qui seul, contre cette multitude, répand au milieu d'elle la consternation, et la met en fuite avec un simple fléau de corde! Avec quelle anxiété ceux qui voient sur ces tables si riches d'or et d'argent, une partie de leurs richesses, cherchent à les recueillir en même temps qu'ils se détournent pour se soustraire au châtiment qui les menace! Et quelle stupeur dans tous les assistants, femmes, enfants, personnages de toutes les classes, épouvantés à la nouveauté de ce spectacle! Ce beau tableau est un don que la noble maison *Contarini* a fait au public, il y a peu d'années, ce qui fait que l'on n'en trouve point d'indication dans Zanetti. On a de Bonifazio d'autres tableaux de cabinet, grands d'exécution et riches de figures. Ses triomphes, tirés des poésies de Pétrarque, sont ce qu'il a laissé de plus célèbre en ce genre, et c'est l'Angleterre qui les possède aujourd'hui. Il s'exerça aussi à faire des petits tableaux, mais il est rare d'en rencontrer. Le prince Rezzonico, à Rome, a de sa main une Sainte Famille.; la scène est représentée dans l'atelier de Saint-Joseph, et tandis qu'il dort, et que la Vierge s'occupe aux travaux de son sexe, une troupe de pe-

tits anges sont autour de l'Enfant-Jésus, et se jouent avec les instruments de la profession du saint : l'un d'eux dispose deux morceaux de bois en forme de croix, idée qui a été plusieurs fois imitée par l'Albane. Il faut aussi remarquer que l'Orlandi et d'autres confondent ce peintre avec Bonifazio Bembo, natif de Crémone, et antérieur à celui-ci d'un grand nombre d'années. Une autre ressemblance avec ce même nom a donné lieu aux critiques d'exercer leur malignité sur un auteur moderne, à propos d'un peintre vénitien, qu'il a confondu avec un peintre de Lucques. Ce Vénitien figura, dans l'église de St-François de Padoue, une Sainte-Vierge avec quatre saints; composition qui tient à la fois du style moderne et de celui des Bellini. Il écrivit au bas : *Paulus Pinus ven.* 1565; et il laissa aussi de ses peintures au château de Noalle, situé dans la Marche Trévisane. Il orna la salle publique au dedans et au dehors, en y représentant des figures analogues à la destination de ce lieu, où le juge tient ses séances, et prononce sur les différends.

Paolo Pino.

Il suffit de lire le *Dialogue de la peinture* imprimé par cet artiste à Venise, en 1548, et où l'auteur, dans l'épître dédicatoire, se déclare Vénitien; et il ne faut même que jeter les yeux sur ses ouvrages, pour ne point le confondre avec Paul Pini de Lucques. Ce dernier figura parmi les imitateurs des Carraches, et nous le retrouverons hors de sa patrie avec un assez grand nombre de ses compatriotes.

Andrea Schiavone.

Andrea Schiavone de Sebenico, qui fut également connu par le surnom de *Medula*, suivit les traces de Titien dans son coloris, mais avec une certaine vivacité qui lui était propre. Peu de génies sortirent des mains

de la nature avec de semblables dispositions pour peindre; et l'on dit que son père s'en aperçut, lorsque, le conduisant à la ville encore enfant pour faire le choix d'une profession, il le vit si empressé d'être parmi les peintres, qu'il le laissa près de l'un d'eux pour lui servir de garçon : mais la fortune lui était contraire, et sa pauvreté le forçait à gagner sa vie en mercenaire et non point en artiste; ce qui fut cause qu'il commença de peindre sans avoir une connaissance suffisante du dessin. Il n'eut même, pendant quelques années, d'autres protecteurs que des maîtres-maçons, qui le recommandaient pour colorier des façades, ou quelques peintres en bâtiments et en meubles, qui s'en faisaient aider. Titien le mit un peu plus en crédit, en le proposant avec plusieurs autres peintres pour la bibliothèque de St-Marc, où il montra peut-être plus de correction qu'ailleurs. Le Tintoret lui rendit aussi justice, et l'aida souvent dans ses travaux pour observer l'art avec lequel il coloriait. Il avait même une de ses peintures dans son propre atelier, et disait quelquefois que tous les peintres devaient suivre cet exemple, mais qu'ils auraient tort cependant s'ils ne dessinaient pas mieux que Schiavone. Le Tintoret fit plus : il voulut encore l'imiter, et il mit aux Carmes une Circoncision tellement conforme à son style, que le Vasari l'a décrite comme un ouvrage de ce dernier. Cependant, cet historien l'a méprisé au point d'écrire, qu'il *avait fait par malheur quelque chose d'assez bon;* jugement qui fut vivement censuré par Augustin Carrache, comme on peut l'apprendre de Bottari dans la vie de Franco. Il est certain qu'à l'exception du dessin, tout était digne d'approbation dans le Schiavone.

Toutes ses compositions sont heureuses : ses mouvements, remplis d'esprit, semblent imités des estampes du Parmigianino; son coloris, plein de charme, tient de la douceur d'Andrea del Sarto; enfin, la fermeté de son pinceau est digne d'un grand maître. Sa réputation s'étendit après sa mort : bientôt ses peintures qui, pour la plupart, offraient des sujets mythologiques, furent enlevées des coffres et des comptoirs sur lesquels il les avait faites, et furent placées dans des collections. Le Guarienti en cite trois dans celle de Dresde. Rosa en connaît quatre dans le palais de Vienne; et j'en ai vu de très-agréables dans la maison Pisani à San Stefano, et dans presque toutes les autres galeries de Venise. J'ai trouvé de plus à Rimini deux des tableaux du Schiavone faisant pendants, chez les pères Théatins; ce sont, la Nativité du Christ et l'Assomption de la Vierge, petites figures dans les proportions de celles du Poussin et comparables aux plus belles qu'il ait jamais faites. *Santo Zago* et *Orazio* de Castelfranco, surnommé *del Pardiso*, sont connus, à Venise, par un petit nombre d'ouvrages à fresque, mais si bien exécutés, qu'ils ne doivent point être laissés dans l'oubli. *Cesare* de Conegliano ne peignit aussi, dans ce lieu, qu'un tableau d'autel à l'église des Saints-Apôtres : mais cette production seule suffit pour lui mériter d'être placé à côté de Bonifazio et de plusieurs peintres non moins habiles.

Santo Zago et Orazio di Castelfranco.

Cesare de Conegliano.

Vasari, qui garda le silence sur quelques-uns des précédents, a parlé deux fois avec beaucoup d'éloges de *Jean Calker*, ou *Calcar*, comme d'autres l'écrivent. Ce peintre flamand eut un merveilleux talent pour les portraits, et fit avec succès la figure en grand et en

Élèves ultramontains. Gio. Calker.

petit. Quelques-unes même de celles qui sortirent de son pinceau furent attribuées, au dire de Sandrart, à Titien; et, lorsqu'il voulut changer de manière, d'autres de ses ouvrages furent attribués à Raphaël. Il mourut jeune encore, à Naples, en 1546. Baldinucci, en parlant de *Dietrico Barent*, que l'on appelait, à Venise, Barent le Sourd, le fait élève de Titien, et ajoute même que celui-ci l'aimait comme son fils. Ridolfi place au même rang trois habiles Ultramontains. D'abord, un *Lambert*, allemand, que l'on croit être ce même Lombardo, ou Sustermans, qui aida tantôt le Titien, tantôt le Tintoret, à faire leurs paysages. Il laissa un très-beau tableau d'autel de St-Jérôme aux Thérésiens de Padoue (1). Le second de ces peintres

Dietrico Barent.

Lamberto L'Allemand.

(1) Lambert Lombard de Liége, est celui dont la vie a été écrite en latin par Goltz, son disciple, qui la publia à Bruges en 1565. Il portait dans sa jeunesse le nom de Suterman, ou Susterman, qui, en latin, signifie *Suavis*. Il fut habile aussi dans la gravure, et il prit pour marque dans ses estampes, tantôt L L., tantôt L. S. Tous ces détails se trouvent aussi dans l'Orlandi et dans d'autres auteurs, mais l'Orlandi et le nouveau guide de Padoue reconnaissent un autre Lambert, dont le nom de famille était Suster; et il s'appuie de l'autorité de Sandrart, dont le livre fait mention de cet artiste à la page 224. C'est celui-ci qui fut l'auxiliaire de Titien et du Tintoret, s'il faut en croire l'Orlandi, qui a écrit à ce sujet deux articles, dans le premier desquels il le nomme Lambert Suster, et dans le second, Lambert l'Allemand. Le même auteur parle d'un Federigo di Lamberto que nous avons vu figurer dans le premier volume, page 321. Il fut aussi surnommé le Padouan; et *Sustris*, qui, sans aucun doute, est le cas génitif de Suster. On peut consulter sur ce sujet le Vasari et ses annotateurs. Tous ces peintres du nom de Lambert pourraient bien (ou du moins je le soupçonne), se réduire à un seul; car, leur pluralité n'est

fut *Cristoforo Suarz*, et *Emanuel l'Allemand*. Ceux-ci, venus comme beaucoup d'autres pour s'instruire sous la direction de Titien, rapportèrent dans leur patrie le goût de l'école vénitienne, et ils y obtinrent des succès. Mais ce grand maître eut occasion de former beaucoup plus d'élèves à la nation espagnole, lorsque, invité par Charles-Quint, il alla vivre à sa cour, et fonda en Espagne une école qui fut fameuse dans son temps, et fut soutenue même, après lui, par des peintres habiles, surtout dans l'art de colorier. *Preziado* nomme un D. *Paolo de las Roelas*, qui, lorsqu'il fut avancé en âge, devint prêtre et chanoine. On admire à Séville un grand tableau de sa main dans la paroisse de Saint-Isidore. Il représente la Mort de ce saint évêque, et le style en est parfaitement conforme à celui du Titien. Cependant, on ne devrait pas dire qu'il fut élève de ce célèbre peintre, s'il est vrai qu'il naquit en 1560, c'est-à-dire, lorsque Titien n'était déja plus en Espagne. Du reste, il me suffit d'indiquer, en passant, les artistes étrangers, puisque c'est seulement de la peinture en

Cristoforo Suarz. Emanuele Tedesco.

De las Roelas.

fondée d'abord que sur la différence des épithètes de Liégeois et d'Allemand, par lesquelles il fut tour à tour désigné; puis, sur la diversité des noms de Susterman et de Suster (dont le second ne fut peut-être qu'une abréviation adoptée en Italie); et enfin sur l'autorité de Sandrart, auteur dont la critique n'est pas toujours éclairée. La meilleure preuve en faveur de ma supposition, est que l'on ne connaît à Venise qu'un seul Lambert, que Ridolfi, Boschini et Zanetti, ont cité sans lui donner de nom de famille : le dernier de ces écrivains a seulement cru que ce Lambert était le même que le Lombardo. Mais, après tout, qu'il ait été appelé en Italie, tantôt le Liégeois, tantôt l'Allemand, ou Suster, ou Susterman, de quelle importance cela peut-il être pour l'histoire?

Italie qu'il entre dans mon plan de m'occuper. Passons à ceux qui, étant nés et ayant vécu en Italie, surtout dans l'État Vénitien, sont considérés comme appartenant à l'école du Vecellj. Nous commencerons par le Frioul, quoique l'école du Pordenone ayant dominé dans cette province, les peintres habiles, imitateurs du Titien, à l'exception de ceux de Cadore, y aient été en très-petit nombre, et soient presque oubliés dans l'histoire. Ridolfi nomme, parmi ceux du Frioul, un Gaspero Nervesa, qui avait travaillé à Spilimbergo, et il le dit élève du Titien : l'on n'y indique aucune peinture authentique de cet artiste; mais le P. Federici en a découvert une à Trévise. Le même Ridolfi vante comme une femme célèbre dans la peinture, *Irène de' Signori* de Spilimbergo, femme douée de talents extraordinaires, et que les poètes du seizième siècle chantèrent à l'envi. Quatre de ses petits tableaux d'histoire sacrée, venant de sa succession, et qui tombèrent en partage à l'illustre maison Maniago, sont aujourd'hui chez le comte Fabio. On y trouve peu de correction quant au dessin; mais ils sont coloriés avec un art digne des époques les plus brillantes. Une Bacchanale du même pinceau existe, à Monte Albodo, chez MM. Claudi. Titien fit le portrait de cette Irène, et l'on sait qu'il était ami de sa famille; ce qui rend assez vraisemblable qu'elle reçut de lui quelques instructions.

Irène de Spilimberg.

Imitateurs du Titien dans l'État de Venise.

Ludovico Fumicelli, ou plutôt *Fiumicelli*, était de Trévise, et je ne sais s'il fut disciple du Titien; mais il fut très-certainement l'un de ses imitateurs les plus habiles et les plus célèbres. Il existe aux Eremitani de Padoue, sur le maitre-autel, un de ses tableaux, qu'il a dessiné et colorié en grand maître. Sa patrie conserve

aussi de ses ouvrages qui sont fort applaudis. On voit avec regret qu'il abandonna ses pinceaux pour étudier les fortifications. *Francesco Dominici* fut son concurrent à Trévise, et on peut les comparer à la cathédrale de cette ville, dans deux processions qu'ils figurèrent l'une vis-à-vis de l'autre; mais ce jeune homme qui promettait beaucoup, surtout pour les portraits, ne travailla que fort peu, la mort l'ayant enlevé à la fleur de son âge. On peut joindre aux précédents un habile élève de Titien, ami de Paul, et son imitateur dans quelques détails. Son nom a été mal indiqué par les historiens (1); mais j'ai puisé mes notions sur ce peintre et sur plusieurs autres de Castelfranco, dans un manuscrit qui m'a été communiqué par le savant docteur Trevisani (2). Il se nommait *Gio. Battista Ponchino*, et reçut le surnom de Bozzato. Il fut considéré dans sa patrie où il reste quelques-unes de ses peintures à fresque et l'immense tableau du Limbe, à l'église de *San Liberale*. La ville n'a rien de plus beau, après ce que Giorgione y a peint, ni rien qui soit plus admiré des étrangers (3). Il travailla encore à Venise et à

Francesco Dominici.

Gio. Battista Ponchino.

(1) Vasari, Zanetti, le Guarienti, l'appellent Bazzacco, et Brazzacco de Castelfranco; et le dernier veut qu'il ait été disciple de Badile.

(2) Il ne contenait que peu de pages sur les seuls peintres de Castelfranco, et je ne sais pourquoi le P. Federici (Préf., page XVII), a prétendu que j'avais cité à ce sujet le manuscrit *Melchiori*. A la vérité, il n'est pas impossible que M. Trévisani ait puisé dans ce dernier quelques renseignements.

(3) Il faut remarquer que le P. Coronelli, dans ses *Voyages en Angleterre*, (1re partie, page 66), attribue ce tableau à Paul Véronèse; erreur prouvée par la minute du contrat que l'on conserve aux archives de San Liberale. Il ajoute que l'on voyait

Vicence, tant qu'il vécut marié; mais ayant perdu sa femme, fille de *Dario Varotari*, il embrassa l'état ecclésiastique, et abandonna la peinture.

Damiano Mazza.

Padoue eut deux grands disciples du Titien, *Damiano Mazza et Domenico Campagnola*. Le premier apparut dans cette ville plutôt qu'il n'y vécut, car il mourut fort jeune, après avoir fait dans sa patrie un seul ouvrage connu, et qui soit digne d'être rappelé: ce fut un Ganymède enlevé par l'aigle, et peint sur un soffite; La *délicatesse de cette peinture la fit attribuer au Titien*, et elle fut portée ailleurs. Le théâtre de ses succès aurait été Venise, où il reste dans plusieurs églises un petit nombre de ses peintures, exécutées, sinon avec beaucoup de douceur, du moins avec beaucoup de force et beaucoup de relief. Le second de ces peintres a plus de célébrité

Domenico Campagnola.

L'on dit, mais sans beaucoup de fondement, qu'il était de la famille de Campagnola, neveu de ce Girolamo, que Vasari nomme parmi les disciples de Squarcione, et fils de ce Giulio (1) qui, dans l'histoire de la peinture par Vasari, et dans celle de la littérature par Tiraboschi (*), paraît également bien partagé en savoir et en génie; il était versé dans les langues étrangères, miniaturiste, graveur; et il peignit quelques tableaux d'autels, dans lesquels il lui manqua peu de choses pour

dans le même tableau des figures nues, auxquelles on fit faire des vêtements par une autre main; mais cette circonstance est également fausse.

(1) Dans le manuscrit d'un auteur contemporain cité par le nouveau guide de Padoue, il est appelé *Domenico Vénitien*, instruit par *Julio Campagnola*.

(*) T. VI, page 792.

s'élever jusqu'au style moderne. Domenico en atteignit assez promptement la hauteur, et l'on raconte de lui, qu'il excita la jalousie du Titien; gloire qu'il eut en commun avec Bordone, Tintoret et d'autres peintres d'un mérite supérieur. Ses ouvrages soutiennent cette tradition, mais moins à Venise, où il resta peu de temps, qu'à Padoue, qu'il semblait avoir été destiné à embellir. Il peignit à fresque, dans l'école du Santo, comme un écolier habile, à côté d'un maître incomparable; il s'en approcha davantage dans certains tableaux à l'huile, tels que ceux de l'école de Ste-Marie de la Maternité, qui offre une véritable galerie de ses peintures. Il a figuré les évangélistes dans le soffite, puis d'autres saints dans divers compartiments, et il semble y avoir aspiré à s'élever plus haut que le grand Vecellio, quant au dessin, en même temps qu'il a cherché à indiquer le nu avec plus d'art.

Gualtieri e Stefano dell' Arzere.

On compte parmi les contemporains du Campagnola, un Gualtieri son parent, et un Stefano dell' Arzere, à peine connus hors de Padoue. Le dernier paraît s'être efforcé d'imiter Titien, mais il tombe souvent dans la rudesse. Il fut digne, néanmoins, ainsi que le précédent, de la considération de Ridolfi, parce qu'il était fort habile dans l'art de peindre à fresque; et tous les deux, de concert avec Domenico, ornèrent une grande salle, dans laquelle ils représentèrent divers empereurs et hommes illustres, d'une grandeur presque colossale; ce qui la fit nommer la salle des Géants : elle fut transformée depuis en bibliothèque publique. Ces figures ont des physionomies à peu près idéales, le dessin est inégal, noble dans le plus grand nombre, pesant dans quelques-unes, les

mœurs antiques n'y sont pas toujours observées, le coloris en est cependant assez brillant, et offre un beau clair-obscur: il serait difficile, au reste, de trouver dans toute l'Italie, un autre ouvrage de cette espèce, qui, après tant d'années soit moins altéré par le temps.

Niccolò Frangipani.

Niccolò Frangipane, duquel Ridolfi ne fait point mention, passe pour être Padouan, mais on n'est point d'accord sur sa patrie (1): il est certainement digne de figurer dans l'histoire par son style, dans lequel il se montra fidèle imitateur de la nature; tel est le caractère que l'on reconnaît dans une Assomption, qu'il retraça aux Conventuels de Rimini, en 1565, et un St-François, demi-figure, peint en 1588, à Saint-Barthelemi de Padoue. Il a été nommé aussi au sujet d'un tableau de St-Etienne, dans le Guide de Pesaro, mais son génie le portait davantage aux compositions

(1) Voy. les *Lettere Pittoriche*, T. I, page 248. Les écrivains modernes du Frioul prétendent qu'Udine fut le lieu de sa naissance; opinion qui certainement n'est point ancienne, puisque le Grassi, l'un des correspondants les plus exacts du Vasari, n'aurait point gardé le silence sur ce nom en parlant des artistes de son pays. Cette supposition a pu naître, je crois, de ce qu'il existe à Udine une famille noble du même nom, et de ce qu'il se trouve dans la ville trois petits tableaux de la main de ce peintre, l'un desquels porte la date de 1595; mais aucun de ces petits tableaux n'est possédé par la famille qui porte le nom de Frangipani: circonstance inouie, ou du moins très-extraordinaire dans une maison à laquelle un peintre aussi remarquable aurait effectivement appartenu. Nous devons donc attendre de nouvelles preuves, pour admettre qu'il soit né à Udine, ou pour souscrire à la conjecture du Renaldis, qui voudrait faire reconnaîtrè deux Nicolas Frangipani; l'un, peintre de profession, et l'autre amateur, mais contemporains, toutefois, ainsi que l'annoncent les deux dates que nous avons déja rapportées.

facetieuses, dont il a laissé des modèles : quelques-uns sont aujourd'hui dans des galeries particulières.

Vicence se vante d'avoir produit Giambattista Maganza, père d'une succession de peintres, qui s'appliquèrent pendant un grand nombre d'années, à orner leur ville natale, en public et en particulier. Cependant, d'autres styles y furent en vogue, comme nous le verrons ailleurs, au lieu que Giambattista s'efforça de suivre les traces de Titien son maître, autant qu'il fut en son pouvoir, et il y réussit assez bien. Il excella dans les portraits; il a laissé à Vicence quelques ouvrages d'invention, où l'on découvre un génie facile, qui forme aussi le caractère de ses poésies. Il écrivit dans le dialecte grossier de Padoue, sous le nom de Magnano, et un Sperone, un Trissino, un Tasse et d'autres hommes célèbres, qui n'étaient point ignorants dans leur langue, ne dédaignèrent point d'applaudir et de sourire à cette muse naïve et champêtre. *Giuseppe Scolari*, que le chevalier del Pozzo croit appartenir à Vérone, passe dans l'opinion du plus grand nombre pour être Vicentin, et écolier de ce Maganza. Il fit dominer dans ses peintures à fresque et dans ses clairs-obscurs, de certaines teintes jaunes, qui plaisaient à cette époque. Il fut bon dessinateur, et il reste de ses ouvrages à Vicence et à Vérone. Il laissa aussi à Venise de grands tableaux à l'huile, auxquels Zanetti a donné beauconp d'éloges. On peut croire à en juger par l'âge de *Gio. de Mio*, que ce peintre Vicentin fut encore un disciple de Maganza : il travailla dans la bibliothèque de St-Marc, en concurrence avec Schiavone, Porta, Zelotti, Franco et Paul, lui-même. Mais l'histoire du temps ne fait point mention de son maître;

Giambattista Maganza.

Giuseppe Scolari.

Gio. de Mio.

elle ne nomme même point le Mio, à moins que ce ne soit le même dont Ridolfi a fait mention sous le nom de Fratina, parmi ceux qui concoururent aux travaux de la bibliothèque. Le nom de Gio. de Mio, a été trouvé dans les archives, et Fratina fut peut-être son surnom.

Brusasorci, Farinato, Zelotti. Parmi les Véronais qui appartiennent à l'école du Titien, on compte Brusasorci, et selon quelques-uns, Farinato. Zelotti est plus généralement reconnu comme élève de Titien, ce qui me détermine à le présenter au lecteur, ainsi que d'autres Véronais, en même temps que Paolo Caliari : de cette manière il apercevra d'un coup-d'œil, comme dans un tableau, l'état de cette célèbre école dans son siècle le plus brillant.

Ce fut vers le même temps que fleurirent à Brescia quelques peintres très-habiles, mais fort peu connus, parce qu'ils n'eurent pour théâtre de leur travaux, aucune ville capitale. Sebastiano ou Luca Sebastiano Aragonèse, mort vers le déclin du seizième siècle, nous est représenté plutôt comme un grand dessinateur, que comme un grand peintre. On lui attribue un tableau avec ces initiales L. S. A.; la composition en est commune; elle a pour sujet le Rédempteur entre deux saints; les plis n'ont point de moelleux, mais les formes, les couleurs, les mouvements méritent les plus grands éloges. Je soupçonne que malgré le grand talent dont il était doué, il voulut éviter de concourir avec deux artistes célèbres, desquels il est temps de parler. Le premier fut *Alessandro Bonvicino*, appelé communément le Moretto de Brescia, qui, en sortant de l'école de Titien, suivit d'abord dans sa patrie les traces de son maître; c'est ce que l'on aperçoit dans le St-Ni-

(Marginal notes: Sebastiano Aragonese. — Alessandro Bonvicino.)

colas, peint en 1532 à la madone des Miracles. Il y figura quelques enfants, avec un homme qui les présente au saint: ce sont autant de portraits dignes du meilleur style de Titien. Mais l'auteur s'étant passionné ensuite pour la manière de Raphaël, après avoir vu quelques-uns de ses tableaux, et plusieurs de ses gravures, il changea de manière; il devint créateur d'un style entièrement nouveau et si plein d'attrait, que des amateurs sont quelquefois venus à Brescia uniquement pour voir ses ouvrages. Raphaël exerça sur ce Bressan l'influence que pouvait en recevoir un peintre qui n'avait pas vu Rome; têtes gracieuses, formes naïves, mais que l'on pourrait trouver peut-être un peu mesquines; études de mouvements et d'expressions qui, dans les sujets sacrés, offrent l'image de la componction, de la piété, de la charité même. Les draperies sont assez variées, mais elles pourraient être plus choisies; les perspectives et les autres ornements sont aussi magnifiques que dans aucun autre ouvrage vénitien, mais plus sobrement dispensés qu'ils ne le sont ordinairement dans l'école de Venise. Le pinceau est fin, délicat, minutieux, et semble, suivant l'expression reçue aujourd'hui, avoir écrit ce que l'auteur voulait peindre. Quant au coloris, le Moretto a suivi une méthode qui surprend par sa nouveauté et par son effet. Son principal caractère est un jeu de reflets blancs, et de masses d'ombres, qui ne sont pas trop étendues, mais bien combinées entre elles, et savamment opposées; il employa cet artifice tant dans les figures que dans les fonds, où il a supposé quelquefois des nuages, dont les teintes offrent les mêmes contrastes. Il aimait en général les fonds très-clairs, et il y a fait

admirablement ressortir ses personnages. Ses carnations rappellent souvent la fraîcheur de celles du Titien, mais il présente plus de variété que celui-ci et que tous les autres peintres de Venise, dans le reste des teintes. Il employa rarement le bleu dans les draperies: il se plaisait davantage à réunir dans un même tableau diverses espèces de rouges, de jaunes, et d'autres couleurs; particularité que j'ai aussi observée dans d'autres de ses contemporains de Brescia et de Bergame. Le Vasari, qui dans la vie de Carpi, l'a rappelé avec divers peintres de Brescia, loue son talent pour l'imitation du satin, du velours et des étoffes d'or et d'argent; mais je ne sais comment il ne vit point, ou du moins comment il n'indiqua pas ses plus beaux ouvrages, et pourquoi il ne donna point de cet habile homme une idée proportionnée à son mérite.

Le Moretto fit quelques peintures à fresque; mais, si je ne me trompe, il réussit mieux à peindre à l'huile, ainsi que tous les autres artistes chez lesquels la profondeur et l'exactitude ne vont point de pair avec la promptitude, et avec le feu pittoresque. Il travailla beaucoup dans sa patrie et dans les lieux voisins, se distinguant plus généralement dans le genre délicat que dans le grandiose. Il fit néanmoins dans la vieille cathédrale un Élie; figure dont l'expression a quelque chose de terrible. Il connut les meilleures routes, mais il ne prit pas toujours la peine de les suivre. Dans la même église de Saint-Clément, le tableau d'autel de Sainte-Lucie n'est pas aussi étudié que celui de Sainte-Catherine, et celle-ci le cède au tableau du maître-autel, où la Vierge est représentée dans les airs, ayant au-dessous d'elle le saint titulaire, avec d'autres saints;

cette composition est exécutée dans toutes ses parties avec un goût si exquis qu'on la regarde comme l'une des plus précieuses de la vile. L'auteur produisit d'autres ouvrages non moins dignes d'attention : tels sont, à Sant' Andrea de Bergame, un tableau représentant plusieurs Saints. Un autre semblable à Saint-Georges de Vérone, et la Chûte de Saint-Paul, à Milan, qu'il paraît avoir préférée à ses autres peintures, car il y écrivit son nom, ce qu'il n'était point dans l'usage de faire. Il eut un grand talent pour les portraits, et forma dans cet art *Gio. Battista Moroni.*

Gio. Battista Moroni. École de Moretto de Brescia.

Celui-ci était d'Albino dans le territoire de Bergame : on trouve dans cette ville, ainsi que dans tout l'État Vénitien, beaucoup de ses tableaux d'autels et de ses sujets d'histoire ; exercice dans lequel il ne mit jamais d'interruption depuis sa grande jeunesse jusqu'aux derniers jours de sa vie, ainsi que le comte Tassi l'a démontré par les preuves les plus authentiques, c'est-à-dire en produisant une série complète de ses grandes compositions. On ne peut toutefois le comparer à son maître, ni quant à l'invention, ni quant à la composition, ni même quant au dessin, où il montra quelquefois une sécheresse qui rappelle les peintres du quinzième siècle. Pasta a relevé le même défaut dans le Couronnement de J.-C., à la Trinité ; ouvrage colorié, d'ailleurs, avec une grande supériorité, et l'un de ceux qu'il exécuta le mieux.

Quoi qu'il en soit de tout le reste, il est certain que, dans l'art de faire des portraits avec vérité, et de donner à ses têtes de la vie et de l'ame, il n'y a jamais eu de peintre dans l'école vénitienne, qui ait été plus célèbre après le Titien ; celui-ci, même, recommanda

plus d'une fois aux gouverneurs de Bergame, de se procurer le portrait de Moroni. On en voit quelques-uns, soit dans la galerie Carrare, soit chez les comtes Spini, ou dans d'autres familles illustres : ces figures semblent avoir la respiration et la vie; les vêtements sont bien dans la manière du Titien, et si l'on peut y désirer quelque chose, c'est un peu plus d'art dans le dessin des mains, et dans la manière de les poser.

Francesco Ricchino. *Francesco Ricchino*, né à Brescia, et sorti de la même école, doit être nommé parmi les bons imitateurs du Moretto, même pour le coloris. Il chercha soigneusement à profiter des peintures, ou au moins des gravures de Titien. Luca Mombelli le suivit dans ses premiers ouvrages, mais ensuite ayant exagéré la douceur dans sa manière de peindre, il devint trop énervé. Girolamo Rossi, soit qu'il eût été l'écolier de Moretto ou son imitateur, en a, ce me semble, rappelé mieux qu'un autre le caractère, surtout dans un tableau qui est à *Sant'Alessandro*, représentant une Vierge environnée de quelques saints. Un autre peintre suivit encore les mêmes traces avec succès; ce fut un *Bagnatore* qui, au-dessous d'un Massacre des Innocents, que l'on voit à St-François, a signé *Balneator*. Cet artiste qui n'eut peut-être pas une grande vigueur dans les tableaux à l'huile, se montra, du reste, sage, précis, judicieux. On lui confia pour le service public la copie de l'une des peintures du Moretto.

(Marginal notes: Luca Mombelli. — Girolamo Rossi. — Piermaria Bagnatore.)

Romanino. On vit fleurir à Brescia dans le même temps que Moretto, c'est-à-dire vers 1540, Romanino, qui signa du nom de *Hyeronimus Romanus* ses peintures de Ste-Justine de Padoue. Il fut le concurrent de *Bonvicino*, auquel il fut inférieur, s'il en faut croire Vasari,

mais qu'il égala dans l'opinion de Ridolfi. Il semble qu'on peut dire avec vérité, qu'il le surpassa par son génie et par la franchise de son pinceau, mais qu'il ne put atteindre ni son goût ni son fini; car on voit plusieurs de ses ouvrages peints de pratique, dans lesquels il est à peine reconnaissable. Quoi qu'il en soit, il se montra presque toujours grand, soit dans les tableaux d'autel, dans les peintures historiques et dans les sujets de fantaisie. Il ne se borna même point à paraître tel à Brescia; mais Vérone fut aussi témoin de ses succès. Il y peignit à *S. Giorgio* le Martyre du patron de cette église; sujet qu'il partagea en quatre tableaux, riches d'une multitude de figures, les plus variées et les plus spirituelles : celles des bourreaux sont d'une férocité qui frappe de terreur.

Il déploya la même fécondité d'idées avec un meilleur choix de formes, dans un autel de l'église de *Santa Maria in Calcara* de Brescia. Il y figura le St-Évêque Apollonius, distribuant la communion. Tout plaît dans cet ouvrage : la richesse du lieu et des ornements sacrés; la piété du prélat, des lévites, du peuple ; la variété des traits et des conditions ; une foule des plus rares beautés pittoresques, toutes renfermées dans les limites de la bienséance et de la vérité. Sa Descente de croix à l'église des Saints Faustino et Giovita, est un ouvrage moins riche, mais non moins parfait. Palma l'a vanté pour sa grande conformité avec le style vénitien, et je crois qu'il a voulu dire du Titien, quoique l'auteur ait aussi montré quelquefois de l'analogie avec le Bassano. Mais il s'était appliqué davantage à étudier le Titien qu'aucun autre peintre : il marchait avec ardeur sur ses traces,

Stefano Rizzi.

soit que son maître Stefano Rizzi, peintre médiocre, d'ailleurs, lui en eût de bonne heure inspiré le goût, soit que, désespérant de trouver un style nouveau, comme son émule y était parvenu, il espérât de le vaincre par ce moyen. Il est certain qu'il y a encore dans ces provinces des amateurs qui le préfèrent au Moretto, soit pour la grandeur de sa manière, soit pour l'énergie de l'expression, ou parce qu'il était maître de son art, au point de pouvoir traiter tous les sujets quels qu'ils fussent.

École de Romanino. Girolamo Muziano.

Romanino enseigna le dessin à *Girolamo Muziano*, qui, ayant ensuite formé son coloris sur les peintures du Titien, fleurit à Rome : nous l'avons vu figurer dans l'école de cette ville fameuse. C'est plutôt ici le lieu de parler de *Lattanzio Gambara*, qui fut le compagnon, l'élève, et même le gendre de Romanino, ainsi que Ridolfi et tous les autres écrivains l'ont avancé : la voix publique et la tradition de Brescia confirment encore cette assertion. Le seul Vasari, qui alla dans la maison de ce peintre peu de temps avant d'écrire son histoire, dit qu'il était gendre de Bonvicino; et c'est, je pense, une erreur de mémoire. Lactance n'était point inférieur en imagination à son maître, et il devint plus savant et plus correct que lui. Ayant d'abord suivi, à Crémone, jusqu'à l'âge de dix-huit ans, l'académie des Campi, il en avait recueilli cette connaissance des meilleurs peintres étrangers qu'il conserva toujours depuis, et il y joignit les teintes les plus douces et les plus harmonieuses de l'école vénitienne. A l'exemple de Pordenone, il s'exerça principalement à faire des fresques; et on les voit encore à Venise, puis dans l'État Vénitien, ainsi qu'au dehors. Il eut dans sa ma-

Lactance Gambara.

nière moins de vigueur, et paraît moins chargé d'ombres que le Pordenone; dans tout le reste, il lui ressemble beaucoup : ses formes sont belles, variées, et diversement coloriées, selon la nature du sujet. Il montre, sans affectation, une grande intelligence de l'anatomie, des attitudes spirituelles, des raccourcis difficiles, un relief qui trompe l'œil, une grande originalité d'invention. Enfin, il y joignit encore une plus grande concordance d'idées et une plus grande morbidesse de teintes, qualités qu'il avait empruntées à d'autres écoles : car il avait étudié aussi, à Mantoue, sur les peintures de Jules, et, à Parme, sur celles de Coreggio.

Il existe, de sa main, dans le Corso de' Ramai (la grande rue des Chaudronniers), à Brescia, trois belles Façades, ayant pour sujet des traits de l'histoire ou de la fable; mais, malgré leur mérite, elles ne sont point aussi étonnantes que d'autres compositions sur des faits de l'Écriture et de l'Évangile, qui se sont conservées en meilleur état dans le cloître de Ste-Euphémie, et dont on avait fait espérer les gravures. On revient souvent pour les voir; et elles ont toujours un nouvel attrait. Le petit espace qu'il avait à remplir ne lui permit pas de faire ses figures droites; il les présenta en raccourcis avec tant de facilité et de naturel, qu'il semble que d'autres attitudes ne leur auraient point convenu. Les professeurs ont observé quelques incorrections dans le nu (ce qui arrive assez ordinairement aux peintres de fresques), mais telles, cependant, qu'elles s'aperçoivent à peine à une certaine distance, ou que du moins, si on les aperçoit, elles font l'effet de certaines syllabes qui rompent quelquefois la quantité dans les poésies de Quinto Settano, et que tant de

beautés répandues dans ses vers lui font si facilement pardonner. Lactance entreprit des sujets plus considérables dans la cathédrale de Parme. Ce sont peut-être les plus importants de ses ouvrages, et ils ont le grand mérite de plaire à côté de ceux du Corrège. Il peignit à l'huile quelques tableaux d'autels; mais l'exécution n'en fut pas toujours également heureuse. La Nativité du Rédempteur, à l'église des Saints Faustino et Giovita, est l'unique tableau de sa main qui soit resté exposé publiquement dans sa patrie. Cet ouvrage est du style le plus gracieux, et l'on y trouve quelques traits qui rappellent Raphaël. Les professeurs estiment aussi beaucoup une Piété qu'il peignit à St-Pierre de Crémone. J'ai entendu dire de cet ouvrage, par un artiste qui avait beaucoup dessiné d'après des tableaux de Lactance, qu'il n'en avait point vu de mieux dessinés, ni de coloriés avec des teintes qui réunissent à la fois tant de morbidesse, de fraîcheur et d'éclat. Ce grand peintre ne vécut que trente-deux ans, et laissa dans *Giovita Bresciano*, appelé aussi le Brescianino, un bon élève, particulièrement dans les fresques.

Giovita Bresciano.

Geronimo Savoldo.

Geronimo Savoldo, qui appartenait à une famille noble de Brescia, fleurit aussi vers l'an 1540; et Paolo Pino l'a célébré parmi les meilleurs peintres de son temps. Je ne sais de quel maître il apprit les principes de son art; quelques ouvrages que j'ai vus de lui à Brescia, prouvent, que ce fut un peintre agréable et correct. On sait toutefois qu'ayant été à Venise, où il fixa son séjour, il devint l'un des plus grands émules du Titien, en s'exerçant à copier ses ouvrages, non pas dans le genre des grandes machines, mais dans des compositions moins vastes, et exécutées avec un

soin exquis; ce qui constitue le caractère propre de son talent. Il passait agréablement son temps à l'aide de cette occupation, et ornait gratuitement les églises. Il fit aussi quelques peintures pour des particuliers; elles sont rares dans les galeries, et on les y regarde comme très-précieuses. Zanetti, en parlant de son petit tableau de la Crêche, que l'on voit aujourd'hui à San Giobbe, dit « que la couleur de ses tableaux est d'une « grande beauté, et qu'ils sont conduits avec beaucoup « de jugement. » Ce peintre est connu à Venise, dit Ridolfi, sous le nom de Girolamo Bresciano; car le Romanino, et le Muziano, avec lesquels on aurait pu le confondre, ne travaillèrent jamais dans cette ville; il y passa un assez grand nombre d'années et y mourut. Son meilleur ouvrage, quoiqu'ignoré de son historien, fut placé sur le maitre-autel des Pères Prédicateurs de Pesaro : ce tableau est grand et d'un bel effet; il figura dans le haut le Rédempteur, sur un nuage qui paraît véritablement éclairé par le soleil, et il plaça sur le plan inférieur quatre saints qui sont peints avec une telle vigueur de coloris, qu'elle les fait ressortir, et les approche des yeux, autant que la couleur moelleuse du fond, et de la partie supérieure, semble reculer dans l'éloignement. La Transfiguration de J.-C., tableau d'une petite dimension, mais très-beau, et très-bien conservé, que l'on voit dans la galerie royale de Florence, est encore un ouvrage de Savoldo; il y est placé parmi beaucoup d'autres productions des peintres vénitiens, rassemblées par les soins du chevalier Puccini.

On doit enfin ranger parmi les artistes de Brescia, qui appartiennent à l'école du Titien, *Pietro Rosa*, Pietro Rosa.

fils de Cristoforo, et neveu de Stefano Rosa, excellents peintres de perspective. Pietro fut l'un des disciples du Titien, que celui-ci instruisit avec le plus d'affection, à cause de l'amitié qu'il avait pour son père; et ce fut aux leçons de ce grand maître, que le jeune Rosa dut ce coloris vrai et naturel qui distingue ses tableaux. Brescia en conserve aux églises de Saint-François, des Graces, et à la cathédrale; il réussit mieux dans ceux où il accumule moins les figures. Ce qui se rattache à l'art de la composition n'est pas ce qui constitue le plus grand mérite de ses ouvrages, soit parce qu'il n'avait point de dispositions naturelles dans ce genre, soit parce que c'est la partie de la peinture la plus difficile pour les jeunes gens. Il était encore au printemps de son âge, lorsque la mort le surprit en même temps que son père; tous deux périrent ou par le poison, ou par la peste de 1576.

Bergame, quoiqu'elle eût alors d'habiles peintres de l'école de Giorgione, ainsi que nous l'avons vu, en produisit cependant un qui doit être placé dans celle du Titien. On voit quelques fresques de sa main à Bergame, et une peinture à l'huile dans la galerie Carrara. Cette dernière représente les Noces de Sainte-Catherine, que de très-grands connaisseurs ont prise, au premier coup-d'œil, pour un ouvrage de Titien, mais il leur a fallu céder à l'évidence de l'inscription

Girolamo Colleoni.

qui dit: *Hieronymus Colleo*, 1555. Cet habile homme qui avait la conscience de son talent, voyant qu'il n'était point apprécié dans sa patrie, et qu'on lui préférait, pour l'exécution de plusieurs travaux publics, des peintres étrangers et médiocres, chercha, et trouva à faire sa fortune à la cour de Madrid. Toutefois, avant

que de partir, il peignit, sur une façade, un Cheval, duquel il ne reste plus que les éloges dont il a été l'objet dans plusieurs livres, et il y ajouta cette sentence : *Nemo propheta in Patria.* Parmi ceux dont il s'était fait aider, se trouvait un Philippe Zanchi, lequel, secondé par son frère, a presque fait revivre le comte Tassi; puis quelques autres qui pourraient accroître ici le nombre, mais non pas le mérite des artistes qui composaient cette brillante école. Cependant on ne doit point oublier un autre peintre que Ridolfi a vanté pour l'agrément de ses teintes, pour son dessin dans les figures d'enfants, et pour le naturel de ses paysages; détails dans lesquels il semble avoir aspiré à suivre les traces du Titien : il fit aussi des fresques, et l'on peut dire que ce fut un peintre universel. Muzio le proclame tel dans son *Théâtre de Bergame*; mais ses ouvrages lui donnent encore plus de droits à ce titre. Son nom était *Gio. Battista Averara*, et il mourut jeune, vers la moitié du plus beau siècle de son art. *Francesco Terzi* est encore un peintre qui a mérité que sa mémoire fût conservée. Il fit un long séjour en Allemagne, à la cour impériale, et il est connu dans plusieurs villes capitales de l'Italie, par les ouvrages qu'il y a laissés. Le Lomazzo en a fait mention: l'on voit encore dans la patrie de ce dernier, à San Simpliciano, deux grands sujets d'histoire, représentant J.-C. avec ses apôtres, et dont Francesco Terzi est l'auteur; ces tableaux sont dessinés avec un peu de sécheresse, mais coloriés avec vigueur.

Filippo et Francesco Zanchi.

Gio. Battista Averara.

Francesco Terzi.

Crema eut en *Gio.* de Monte, un élève de Titien, duquel Torre a parlé, en le signalant parmi les peintres habiles qui ornèrent Milan. On vante surtout un

Gio. de Monte.

Gradin en clair-obscur que cet artiste peignit sur un autel de la Vierge-Marie, à San Celso, où il devait peindre aussi le tableau du grand-autel; mais ce travail lui fut enlevé par une supercherie d'Antonio Campi (1). Le tableau du Campi est resté dans ce lieu, et quoique la tradition dise qu'il fut payé plus cher que le gradin, il est certain qu'il vaut beaucoup moins. L'ouvrage de Giovanni a beaucoup d'analogie avec la manière de Polidore Caravaggio; et

Aurelio Busio.

l'on est tenté de croire qu'*Aurelio Busio*, Cremasque, et disciple de Polidore, puis son aide dans ses travaux de Rome, fut l'unique ou du moins le premier maître de Gio. de Monte. Nous apprenons de Ridolfi, que cet Aurelio peignit dans sa patrie plusieurs sujets d'histoire, en suivant la manière de son maitre; et les historiens de la peinture, à Gênes, citent dans leur ville plusieurs de ses ouvrages qui existent encore. Ils ajoutent, qu'il partit tout à coup de ce pays, et Ridolfi termine l'histoire de sa vie en disant que, malgré son talent, il mourut dans un état de misère. L'époque à laquelle il vécut permet de supposer qu'il fut le maître de Gio. de Monte, et il n'est pas sans vraisemblance que Titien l'ait été aussi.

Callisto Piazza.

Callisto Piazza de Lodi, fut encore un autre imitateur de Titien, qui n'a point échappé aux observations d'Orlandi. On reconnaît le style de cette école dans l'Assomption de l'église collégiale de Codogno : on y voit les Apôtres, et deux portraits des marquis Tri-

(1) Il ne serait point facile de nier ce fait, quoique Zaist l'ait essayé avec un zèle véritablement municipal, dans les *Notizie istoriche de' pittori cremonesi*, pag. 62. V. le nouveau guide de Milan, page 139.

vulzi, qui seraient dignes d'un élève quelconque du Titien. Callisto est d'ailleurs considéré comme tel, soit hors de sa patrie, soit à Lodi même, où l'église de l'*Incoronata* renferme dans trois de ses chapelles, quatre sujets d'histoires pour chacun, peints par cet artiste. Dans l'une, sont les Mystères de la passion; dans l'autre, des Actions de Saint-Jean-Bsptiste; dans la troisième, des Traits de la vie de la Sainte-Vierge. On conserve dans ce lieu la tradition que Titien, en passant par Lodi, fit quelques-unes des têtes qui se trouvent dans ces compositions; la beauté surprenante de quelques-unes d'entr'elles a pu donner lieu à cette fable. Il me paraît toutefois évident, qu'il imita aussi Giorgione, et c'est conformément à ce style qu'il exécuta un tableau de la Vierge environnée de saints, à Saint-François de Brescia : cet ouvrage est regardé comme l'un des plus beaux que possède cette ville. Cet artiste fit d'autres peintures pour Brescia, pour Crema, pour la cathédrale d'Alexandrie, pour Lodi; mais à Lodi, il réussit mieux aux ouvrages à fresque, qu'aux tableaux à l'huile. J'aurais pu le réserver à l'école de Milan, à cause des villes lombardes dans lesquelles il vécut successivement; mais en considérant la proximité de Creme et de Lodi, et la ressemblance du style de Callisto avec celui de l'école de Titien, je crois plus à propos de le placer ici (1).

(1) Un *Francesco* de Milan y a été rangé aussi, il n'y a pas long-temps, en vertu d'un tableau d'autel dans la manière du Titien, et exposé par l'auteur, avec sa signature, dans la paroisse de Foligo. Cette peinture porte la date de 1540: le temps éclaircira peut-être ce qui paraît encore douteux à cet égard.

Ridolfi n'a rendu qu'un bien faible hommage à la mémoire de ce peintre, dont il se contente de louer le coloris, soit à fresque, soit à la détrempe, en négligeant de parler de son dessin qui a tant de grandiose, et de ses formes qui sont si bien choisies, surtout dans cette Assomption que nous avons citée. De plus, il le nomme Callisto Lodi, bressan, comme si Lodi était le nom de sa famille. Il a cependant signé ses peintures de l'Incoronata, du nom de *Callistus de Platea*, et ailleurs voulant indiquer le nom de sa patrie, il écrivit : *Callixtus Laudensis*. Ridolfi ne dit rien non plus, ou du moins très-peu de chose, du temps où il fleurit. Le père Orlandi a trouvé sur un de ses tableaux de Brescia, la date de 1524. Il faut ajouter qu'il marqua sur ceux de Lodi, les années 1527 et 1530; et qu'enfin au bas du tableau des Noces de Cana, que l'on voit dans le réfectoire des Pères de l'ordre de Citeaux, à Milan, il écrivit l'année 1545. Ce dernier ouvrage étonne, par la hardiesse du pinceau, et par le nombre des figures, quoique toutes ne soient pas également étudiées, et que parmi un grand nombre qui semblent parlantes, il y en ait quelques-unes de négligées (1). Callisto peignit dans une cour de la

(1) Il vécut encore quelques années plus tard, ainsi qu'on le voit dans le *nouveau guide de Milan*, *avec des corrections manuscrites* de M. Bianconi, desquelles le chevalier Lazara possède une copie. L'auteur y rapporte qu'il a vu dans le monastère majeur (aujourd'hui supprimé), des religieuses de St-Maurice, d'autres peintures de Piazza : par exemple, dans le réfectoire, Jésus lavant les pieds des apôtres, puis la multiplication des pains. Ces deux sujets sont peints sur toile. Dans l'église intérieure sont trois autres sujets évangéliques peints à fresque,

même ville le Chœur des muses, auquel il ajouta les Portraits du président Sacco, et de sa femme, possesseurs de cette maison. « Je puis, écrit Lomazzo, sans « craindre d'être accusé de témérité, assurer qu'il est « impossible de voir une peinture à fresque mieux exé- « cutée, ni d'un coloris plus agréable (*). »

Il est temps de parler de Jacopo Robusti, qui, né d'un teinturier de Venise, fut surnommé le *Tintoretto*. Le Tintoret. Il fut du nombre des élèves de Titien, et celui-ci, jaloux du talent qu'il annonçait, ne tarda point à l'exclure de son atelier. Jacopo n'ambitionna point comme les précédents d'être compté parmi les imitateurs du Titien; il chercha au contraire à devenir le chef et le propagateur d'une manière nouvelle, qui perfectionnât celle de son maître; et il y ajouta ce qui lui manquait. Cette idée était vaste et ne pouvait naître que d'un génie aussi élevé et aussi sublime qu'il était entreprenant. Chassé par le Titien, son courage loin de l'abandonner, sembla s'accroître encore; forcé par sa pauvreté d'habiter une chambre incommode, il l'embellit bientôt de ses premiers essais. Il y avait tracé cette inscription : « *Le dessin de Michel-Ange, et le coloris « de Titien.* » Il copiait infatigablement les ouvrages du second, et passait une partie des jours et des nuits à étudier les plâtres moulés sur les statues que le premier avait laissées à Florence; il s'entoura, en outre, de bas-reliefs et de statues antiques. Dans un catalogue de sculptures antiques, cité par Morelli, et appartenant à l'année 1695, il est fait mention d'une tête de Vitel-

savoir : l'Adoration des Mages, les Noces de Cana et le Baptême de J.-C. On y lit l'année 1556.

(*) *Trat.*, page 598.

lius, d'après laquelle le Tintoret ne cessait d'étudier et d'apprendre (*). Il dessinait souvent ses modèles à la lumière d'une lampe, afin d'en obtenir des ombres plus fortement prononcées, et d'apprendre, ainsi, à donner de la vigueur à son clair-obscur. Il formait aussi pour le même but des modèles en cire ou en argile, et après les avoir vêtus avec soin, il les disposait dans des petites maisons faites de carton, ou de bois, et plaçait aux fenêtres des petites lumières pour en regler les ombres. Il suspendait ces mêmes modèles au plancher, et les plaçant au moyen de plusieurs fils dans des attitudes diverses, il les dessinait de différents points de vue, pour acquérir la connaissance de la perspective de bas en haut, qui n'était point aussi familière à son école qu'à l'école lombarde. En même temps il ne négligeait point l'anatomie, afin de s'instruire à fond du jeu des muscles, et de la structure du corps humain; enfin, il dessinait le nu, autant qu'il le pouvait, en cherchant des raccourcis et des mouvements divers, pour pouvoir donner à ses compositions autant de variété qu'en offre la nature. C'est par des travaux semblables qu'il se préparait à introduire parmi les siens la véritable méthode des études, qui consiste à dessiner le beau dans toute sa perfection, et lorsque l'imagination est remplie de ce style, à passer à copier le nu en s'appliquant à en rectifier les défauts (1). Il

(*) *Not.*, page 152.

(1) Zanetti, page 147. V. aussi le Ridolfi, Partie II, p. 10. Il y raconte que le Tintoret, déja adulte, en peignant pour l'église de la Trinité, le tableau d'Adam et Ève séduits par le serpent, puis celui de Caïn tuant Abel, « il retraça ces corps « d'après nature, en les couvrant d'une espèce de grillage de

joignait à tous les moyens qu'il savait ainsi rassembler, un génie, que le Vasari, quoiqu'il se fût montré le censeur rigide de ses productions, fut forcé d'admirer et de reconnaître comme le plus imposant qu'ait jamais eu la peinture, et qui réunissait à une imagination toujours riche d'idées nouvelles, un feu pittoresque qui lui faisait concevoir rapidement les caractères les plus énergiques des passions, et ne l'abandonnait point jusqu'à ce qu'il les eût exprimés sur la toile.

Mais qu'est-ce qu'une grande connaissance d'un art jointe à un génie supérieur, ou que sont toutes ensemble les qualités que l'on exige dans un artiste, sans une exécution soignée; qualité dans laquelle, dit Cicéron, toutes les autres sont renfermées? Le Tintoret s'y appliqua pendant quelque temps, et il produisit alors des ouvrages dans lesquels les critiques les plus sévères ne pourraient trouver l'ombre d'un défaut. De ce nombre est le Miracle de l'esclave, à l'école de St-Marc, qu'il peignit à l'âge de trente-six ans, et que l'on donne pour une des merveilles de la peinture vénitienne. La couleur y rappelle celle du Titien; le clair-obscur y est plein de force, la composition juste et sage, les formes bien choisies, les draperies bien étudiées; enfin, les attitudes des hommes qui assistent à ce spectacle sont variées, vraies, et animées au-delà de toute expression. Le mouvement du saint qui s'élance pour porter son secours, est surtout très-remarquable; il offre en quelque sorte l'idée de la légereté d'un corps aérien. Le Tintoret peignit dans la même

« fil..... et qu'il les embellit par une certaine grace de contours
« qu'il avait acquise en copiant les reliefs. »

école d'autres tableaux qui renferment tant de beautés, que Pierre de Cortona dit, en les voyant : « si je de-« meurais à Venise, il ne se passerait point de fête que « je n'allasse repaître mes yeux de ces peintures, et en « admirer surtout le dessin.» On accorde aussi de grands éloges dans l'école de St-Roch, à un Crucifix qui a le mérite de présenter un aspect entièrement neuf, dans un sujet si souvent répété. On ne manque point d'autres exemples qui annoncent un maître du premier ordre, dans ce même lieu, que Tintoret remplit de productions si nombreuses, si variées et si originales. Mais pour ne pas m'y arrêter trop long-temps, je me borne à indiquer la Cène de Jésus-Christ, qui est aujourd'hui à l'église *della Salute*, car elle a été enlevée au réfectoire des Crociferi, pour lequel elle avait été faite. Ceux qui l'ont vue à sa place, en ont parlé comme d'un miracle de l'art; en effet, les travées de cette salle paraissaient si bien identifiées avec celles que représentait le tableau, et étaient imitées avec une si parfaite intelligence de la perspective, que ce lieu semblait du double plus grand qu'il ne l'était réellement. Ces trois ouvrages au bas desquels il écrivit son nom, parce qu'il les préférait à toutes les autres productions de son pinceau, ne sont pas les seuls qui soient dignes de ce grand maître. Zanetti en cite une quantité d'autres que l'auteur avait exécutés avec beaucoup de soin, et qui sont tous exposés publiquement à Venise, sans compter ceux qui sont dispersés dans toute l'Europe.

Mais il est rare que le soin, dans l'exécution, soit réuni à la fureur de produire sans cesse; et telle est, en général, la source qui a produit les mauvaises peintures, ou du moins les peintures médiocres de ce

grand homme, et d'une foule d'autres artistes. C'est ce qui a fait dire par Annibal Carrache, que *le Tintoret dans beaucoup de ses ouvrages, était au-dessous du Tintoret;* et Paul Veronese, qui avait tant d'admiration pour son talent, répétait souvent « qu'il faisait « un tort infini aux autres professeurs, en peignant « ainsi sans mesure et sans application, et que c'était « porter atteinte à la dignité de l'art. » (Ridolfi.) Mais ces remarques et d'autres du même genre, ne peuvent tomber que sur un certain nombre de ses tableaux dans lesquels il s'était arrêté sans réflexion à la première idée, qu'il avait exécutés comme par habitude, et qui, étant pour la plupart demeurés imparfaits, n'ont pu être exempts d'erreurs de dessin et de jugement. On y voit souvent une multitude de figures ou superflues, ou mal groupées; et ce qui est encore plus fréquent, toutes dans une action pleine de vivacité, sans que des spectateurs les regardent avec calme pour produire un contraste : ce que le Titien et tous les bons compositeurs ne manquèrent jamais d'observer. Il ne faut pas chercher dans ses figures cette majesté sénatoriale, que Reynolds applaudit dans le Titien : le Tintoret songea davantage à l'éclat qu'aux convenances, et il prit souvent ses modèles, soit pour les têtes, soit pour les attitudes, parmi le peuple de son pays, qui est, peut-être, le plus vif, le plus ingénieux de toute l'Italie. Ce fut sous de semblables traits qu'il représenta quelquefois les personnages les plus graves. On voit dans certains tableaux de la Cène quelques-uns des apôtres en qui l'on croit reconnaître les gondoliers du canal, lorsqu'en faisant manœuvrer les rames avec leurs bras élevés et leurs corps inclinés, ils

lèvent la tête avec une certaine rudesse naturelle, soit pour regarder, ou pour se lancer des traits railleurs, ou pour se disputer. Il suivit aussi une autre méthode que le Titien pour son coloris, et se servit, non pas d'impressions blanches et préparées en plâtre, mais obscures et autrement préparées; ce qui fait que ses peintures de Venise ont plus souffert que les autres. Ni le choix des couleurs, ni le ton général, ne sont tels que dans le Titien. Le bleu de mer, ou le cendré, sont les nuances qui dominent, et autant elles concourent à l'effet du clair-obscur, autant elles nuisent à la douceur de l'ensemble. Une certaine teinte vineuse se montre dans les chairs, surtout dans ses portraits. Les proportions des corps offrent aussi de grandes différences. Il n'aimait point les formes pleines et arrondies du Titien; il chercha plus que lui à leur donner de l'agilité, et les rendit même quelquefois un peu trop sveltes. Les draperies sont ce qu'il y a de plus négligé dans ses peintures. Il est rare d'en trouver où les plis ne soient point arrangés à longs tuyaux tout droits; ou, s'il veut les faire voltiger, c'est toujours sans naturel et sans grace : enfin, s'ils y sont disposés de toute autre manière, ils sont exécutés de pratique et sans discernement. Du reste, il est inutile de s'appesantir sur les erreurs de jugement, et sur les écarts de talent de ce grand maître. Vasari les a déja signalés avec trop d'étendue, à l'occasion du Jugement universel, placé dans l'église de Santa Maria dell'Orto.

Ce critique sévère des ouvrages du Tintoret, ne put cependant disconvenir que, si dans ce dernier tableau aussi bien que dans d'autres, l'auteur eût réussi aux détails comme à l'ensemble, cette composition serait un

prodige. Dans ceux de ses ouvrages, où, si je puis m'exprimer ainsi, il voulut improviser, on retrouve le maniement de pinceau d'un grand maître, et un certain goût original, qui perce de toutes parts dans le jeu de la lumière, dans les racourcis difficiles, dans les accessoires de fantaisie, dans le relief, dans l'harmonie, et même dans la grace des teintes, partout où l'on rencontre de ses ouvrages bien conservés. Il se montre supérieur, en particulier, dans l'expression de ses figures; car, chacun demeure d'accord, et il est presque passé en proverbe, que c'est dans le Tintoret qu'il faut étudier le mouvement. Pierre de Cortone disait souvent, à cette occasion, que si l'on observait bien toutes les gravures qui existent de nos tableaux, l'on reconnaîtrait que nul autre artiste ne fut doué d'autant de verve pittoresque (*). Le Tintoret vécut fort long-temps en travaillant toujours jusqu'au point de rendre presque impossible le catalogue de ses ouvrages; et en répandant, autant que cela lui était permis, son ardeur infatigable dans de grandes compositions, ou du moins, dans des tableaux remplis d'une multitude de personnages : parmi ces derniers, celui du Paradis qu'il fit dans sa vieillesse, pour la salle du grand conseil, et dont les figures sont presque innombrables, a été célébré et admiré, même par les Carraches. Si ces figures étaient moins amoncelées, et mieux distribuées, Algarotti n'aurait point censuré cette peinture ainsi qu'il a fait, en la citant comme exemple d'une composition mal conçue. On ne rencontre pas souvent de véritables tableaux du Tin-

(*) *Bosch.*, page 285.

toret, dans les galeries de l'Italie; mais il ne sont point rares à Venise, et c'est là que l'on peut vérifier par le fait, ce qui semble le moins vrai lorsqu'on le lit dans Ridolfi, que le Tintoret travaillait avec une finesse presque égale à celle d'un miniaturiste. Une Susanne de ce caractère, que possède la noble maison de Barbarigo, à San Polo, renferme dans un petit espace, un parc rempli d'oiseaux et de gibier, avec tout ce qui peut former un lieu de délice; et tous ces détails sont aussi étudiés et aussi finis que les figures mêmes.

Disciples du Tintoret.

Il y a peu de choses à écrire de l'école de ce peintre: le plus habile de ceux qui en sortirent fut *Domenico* Tintoretto, fils de Jacopo. Il suivit les traces de son père, mais à peu près comme Ascagne suivit celles d'Énée, c'est-à-dire *non passibus aequis.* Il y a beaucoup de ressemblance dans les traits, dans le coloris, dans l'accord; mais dans la mesure du génie, il y a une grande disparité, et ce qu'il y a de plus estimé dans ses ouvrages est attribué à son père, ou du moins l'on soupçonne que le plus grand mérite en appartient à celui-ci. Cependant, on vante de ce Domenico un assez grand nombre d'ouvrages à grande machine, et on préfère surtout ceux qu'il a remplis de portraits; art dans lequel Zanetti l'égale à Jacopo. Une de ces peintures est à l'école de St-Marc, et les figures, ainsi que dans ses autres compositions, sont placées avec plus de discernement que dans celles de *Jacopo*, finies avec plus de patience, coloriées d'une manière plus durable. Sur le déclin de son âge, il tomba un peu dans la recherche qui commençait alors à se propager, comme nous le ferons voir. C'est à ces marques évidentes, que l'on pourra presque toujours distinguer ses

peintures de celles de son père, et qu'il sera facile d'échapper à la ruse des marchands de tableaux qui ne nomment que Jacopo, par la raison qu'il a plus de valeur. Quoi qu'il en soit, Domenico peignit beaucoup pour les galeries, et fit surtout des portraits. Il figura aussi des sujets mythologiques, ainsi que des histoires sacrées, auxquelles il ajouta quelquefois son nom comme dans un tableau du coloris le plus parfait qui est au Capitole, et qui représente une Madeleine, pénitente. En rappelant Domenico, l'on ne doit point oublier *Marietta*, sa sœur, qui eut tant de talent pour les portraits, qu'elle fut appelée à la cour de l'empereur Maximilien, et à celle de Philippe II, roi d'Espagne. Son père n'accepta point les brillantes propositions qui lui furent faites, afin de ne point l'éloigner de lui; mais, peu de temps après, une mort prématurée la lui enleva.

Maria Tintoretto.

A l'exception de ses deux enfants, Jacopo n'eut qu'un très-petit nombre de disciples qui fussent en état de lui rendre quelque service: tels furent, *Paolo Franceschi* ou de' *Freschi*, flamand, et *Martino de Vos*, d'Anvers, qui lui faisaient des paysages. Le premier fut regardé comme l'un des meilleurs paysagistes de son temps, et devint même assez bon peintre de figures; il fut employé aux travaux du palais public, et dans quelques églises de Venise où il termina ses jours. Le second alla voir Rome, et peignit à l'église de San Francesco à Ripa, une Conception beaucoup trop surchargée de figures; mais elles sont belles et d'une bonne teinte. Il représenta avec plus de bonheur les quatre Saisons pour le palais Colonna. Ces petits tableaux sont fort agréables, et offrent un heureux mélange de plusieurs écoles: de beaux fonds, un beau

Paolo Franceschi. Martino de Vos.

relief, un dessin correct et gracieux à la fois. Étant passé en Allemagne, où sa réputation s'étendit et par ses ouvrages, et par les gravures qui en furent faites par Sadelêr, il mourut dans une vieillesse assez avancée. *Lamberto Lombardo* a été nommé, il n'y a pas long-temps, comme auxiliaire du Tintoret, mais non pas comme son disciple.

Odoardo Fialletti.

Odoardo Fialletti, né à Bologne, fut instruit dans l'école du Tintoret, de laquelle il sortit bon dessinateur, et avec une grande connaissance des principes de son art, non pas cependant au point de figurer à côté de son maître, dont le génie actif était trop supérieur au sien. Il voulut fixer sa résidence à Venise pour éviter la concurrence des Carraches. Il vécut long-temps dans cette ville, et il y mourut. Les ouvrages en assez grand nombre qu'il y a laissés y sont fort estimés, surtout le Crucifiement qu'il peignit à l'église de la Croix.

Cesare dalle Ninfe.

Parmi les imitateurs du Tintoret, on compte *Cesare Dalle Ninfe*, qui emprunta du chef de l'école le mordant de ses réparties, l'originalité de ses idées, et la légèreté de sa main, mais non sa manière de dessiner; puis, *Flaminio Floriano* qui, dans le tableau de St-Laurent, au bas duquel il écrivit son nom, paraît n'avoir voulu imiter de son maître que ce qu'il avait de plus parfait. C'est ainsi, qu'à son exemple, il est exact, tempéré, précis. On nomme en outre un Melchior Colonna, à peine connu à Venise, et quelques-uns joignent à ce dernier le vénitien Bertoli, dont on lit le nom au pied d'un tableau dans la chapelle de St-Nicolas de Tolentino. Cette peinture représente la Peste survenue dans cette ville, si je ne me trompe,

Flaminio Floriano.

Melchior Colonna.

et ensuite dissipée par l'influence du saint. L'histoire nous indique encore un autre peintre, dont l'âge peut faire conjecturer qu'il reçut quelques instructions du Tintoret, mais qui en puisa sans aucun doute dans ses ouvrages. *Gio. Rothenamer*, de Munich, venu en Italie avec une très-faible dose de talent, qu'il avait acquise dans l'atelier d'un peintre de sa nation, fit quelques progrès à Rome, et se perfectionna entièrement à Venise, en adoptant en grande partie les principes du *Robusto*. Il laissa aux Incurables de cette dernière ville une Ste-Christine, puis une Annonciation dans l'église de San Bartolommeo, et vraisemblablement d'autres ouvrages vendus à des particuliers. Tous ces travaux lui valurent une brillante réputation. Il fit plus tard une grande fortune en Angleterre où cependant il mourut pauvre. Des aumônes dues à la générosité des Vénitiens servirent à payer ses funérailles. Zanetti rapporte que peu d'autres peintres suivirent la même route, parce que des méthodes plus agréables commençaient alors à se propager. Ridolfi soutient au contraire, que, vers la fin de ce siècle, toute la jeunesse s'était appliquée avec ardeur à étudier le Tintoret. Nous verrons en parlant des *maniéristes*, que cette classe de peintres le reconnaissait comme son chef suprême. Il est temps de passer à l'école de Bassano.

Gio. Rothenamer de Munich.

École de Bassano. Jacopo da Ponte.

Jacopo de Ponte, fils de ce Francesco qui a été cité avec distinction dans l'époque précédente, parmi les bons peintres du quinzième siècle, vit le jour à un très-court intervalle de la naissance du Tintoret, et fut initié par son père à l'art du dessin. Ses premiers ouvrages que l'on voit dans sa patrie, à l'église de Santa Bernardina, portent l'empreinte de ses premières in-

structions. Étant passé à Venise, il fut recommandé à Bonifazio, maître non moins jaloux de son art que Titien ou le Tintoret, de manière que Jacopo ne put jamais le voir colorier ses tableaux, qu'en le regardant à travers la serrure qui formait son atelier. Il demeura peu de temps à Venise, où il s'exerça cependant à dessiner les esquisses du Parmigianino et à faire des copies des tableaux de Bonifazio et de Tiziano, duquel plusieurs manuscrits le déclarent élève; et si l'on pouvait s'en rapporter à la conformité de la manière (ce qui est d'ailleurs un signe fort équivoque), on pourrait croire à cette assertion, tant le second style de Jacopo se rapproche de celui de Titien. Il ne reste de lui, dans sa patrie, qu'une très-petite quantité de tableaux. On y connaît seulement une Fuite en Égypte dans l'église de San Girolamo; puis une Nativité du Rédempteur chez le docteur Lambert : ce sont des ouvrages de la jeunesse de Jacopo, mais qui semblaient alors promettre un autre Titien à la peinture, tant ils rappellent la manière de ce grand maître.

Jacopo fut contraint par la mort de son père de revenir dans sa patrie, et de s'y fixer. Cette ville est aujourd'hui riche et peuplée; à cette époque c'était une terre assez riche, agréable par sa situation, abondante en bétail et en troupeaux, favorable aux foires et aux marchés. Telles furent les causes qui influèrent sur le troisième style de Jacopo; style que la nature, la simplicité, la grace ont caractérisé, et qui est devenu en Italie le type du goût de toute une nation étrangère; c'est-à-dire de la nation Flamande. On peut dire que ce peintre a suivi deux méthodes pour la conduite de son pinceau. La première consiste dans une belle union

de teintes, résolues ensuite par des coups de pinceaux hardis; la seconde (à laquelle on n'arrive point sans être exercé à la première), est formée par de simples touches, se distingue par l'agrément et l'éclat de ses teintes, puis par une certaine facilité, je dirais même, une espèce de négligence qui, de près, ne produit qu'un empâtement confus, tandis que de loin, il en résulte une étonnante magie de coloris. Dans l'une et dans l'autre de ces méthodes, l'auteur déploya l'originalité de son style qui consiste généralement en une composition remplie de goût; il tient à la fois des formes circulaires et des formes triangulaires: l'auteur recherchait certains contrastes d'attitudes très-marqués, de sorte que si une figure est vue de face, l'autre doit tourner les épaules. Il y mêla en même temps une espèce d'analogie, de manière que plusieurs têtes se rencontrent parfois dans la même ligne, et si ce ne sont point des têtes, quelque corps élevé dans la même direction. Quant à la lumière, il aimait les clartés douteuses, et il possédait au plus haut degré le talent de les faire servir à l'harmonie. C'est ainsi qu'au moyen de jours savamment ménagés, de demi-teintes répétées, et d'une absence complète des teintes noires, il accordait merveilleusement les couleurs les plus opposées. Dans la dégradation des lumières il faisait souvent servir un personnage d'un plan intérieur, comme de fonds pour un personnage d'un plan plus rapproché; ses figures ont en général peu de lumière, mais elle est fortement prononcée dans les endroits où elles font angle, comme à l'extrémité des épaules, au coude, aux genoux. Pour obtenir cet effet, il employait un agencement de draperies très-naturel en apparence, mais dont l'artifice

est parfaitement combiné pour favoriser son système. Il en variait les plis, selon la différence des étoffes avec une sagacité, une finesse d'intelligence, qui n'est le partage que d'un très-petit nombre d'artistes; enfin, ses couleurs brillent comme des pierreries, surtout les couleurs vertes; elles ont un éclat d'émeraude qui semble n'appartenir qu'à ce peintre. Ceux qui seraient curieux d'en connaître mieux le mécanisme, peuvent lire l'analyse complète du style *Bassanesque* de M. *Verci*, estimable historien de la Marche Trévisane, qui a tiré cette analyse du manuscrit *Volpati*. Nous citons encore ce dernier ouvrage à l'occasion d'une autre époque, et dans l'index des écrivains.

Au commencement Jacopo aspira principalement à l'élévation du style, et quelques-unes de ses peintures qui existent encore sur la façade de la maison de Michieli, semblent annoncer d'heureuses dispositions dans ce genre. On y admire entre autres choses un Samson qui tue les Philistins. Les figures ont quelque chose de la grandeur imposante de Michel-Ange; mais, soit que la nature ou son propre jugement lui en eût donné le conseil, il se borna ensuite aux petites proportions, et aux sujets qui exigent moins de force. Ses figures, même dans les tableaux d'autel, sont ordinairement beaucoup plus petites que nature, et ne sont jamais fort animées. C'est ce qui a fait dire que les vieillards mêmes sont pleins d'esprit chez le Tintoret; et que chez le Bassano, les jeunes gens mêmes sont stupides. On n'observe point dans ses tableaux ces beaux monuments d'architecture qui donnent tant de noblesse et de grandeur aux compositions de l'école vénitienne. Il semble s'être étudié à chercher des sujets où il puisse

introduire la lumière des flambeaux, puis des cabanes, des paysages, des bestiaux, des ustensiles de cuivre; tous objets qu'il avait sous les yeux, et qu'il retraçait avec le plus rare talent. Il était limité dans ses idées, et par cette raison les répétait facilement; ce qui venait encore de sa situation; car, il est très-vrai que les idées des artistes comme celles des écrivains s'accroissent dans les grandes métropoles, et se retrécissent dans des lieux resserrés. On peut observer tous ces détails dans ses tableaux de cabinet, qui firent l'occupation la plus habituelle de sa vie; il fit très-peu de grands tableaux d'autels. Il travaillait commodément, dans son atelier, et en se faisant aider par son école, il en produisait une grande quantité de dimensions variées; il les expédiait ensuite à Venise, et quelquefois aux foires les plus fréquentées. Voilà pourquoi le nombre des peintures du Bassano est tel, que pour de grandes galeries il y a plus de honte à n'en point avoir, que de gloire à en posséder. On y retrouve presque toujours les mêmes sujets. Ce sont des traits de l'ancien et du nouveau testament; les Festins de Marthe, du Pharisien, de l'Épulon, avec une profusion immense d'ustensiles en cuivre. L'Arche de Noé, le Retour de Jacob, l'Annonciation de l'ange aux pasteurs, avec une grande variété d'animaux. La reine de Saba avec les trois Mages; composition qui offre une magnificence pompeuse, de draperies en velours et en autres étoffes; enfin, la Capture, puis la Descente de croix du Sauveur, à la lueur des torches allumées. Qand ses tableaux sont profanes ils expriment tantôt des marchés de bestiaux, ou de végétaux, tantôt des travaux rustiques correspondant aux quatre saisons de l'année, tantôt,

sans introduire de figures humaines, il représenta une Batterie de cuisine, une Basse-Cour ou d'autres choses de la même espèce. Non-seulement les mêmes sujets et les mêmes compositions reparaissent dans toutes les galeries, mais aussi les mêmes traits qu'il empruntait souvent de sa propre famille, habillant, par exemple, une de ses filles, tantôt en reine de Saba, tantôt en Madeleine, tantôt en villageoise qui porte des poules à la crêche. J'ai même vu des tableaux entiers qui sont désignés par le nom de la famille de Bassano, tantôt en grandes, tantôt en petites proportions. J'en ai remarqué un, du premier de ces deux genres, à Gênes, chez M. Ambrogio Durazzo, où les filles du peintre étaient représentées s'occupant à des travaux de femmes; avec un petit enfant se jouant auprès d'une servante qui allume une lampe. Le musée Médicis en a un de la même espèce, il représente un Concert d'instruments.

Par cette méthode, il découvrit bientôt la stérilité de son imagination; mais il se procura pour lui-même un grand avantage; car, à force de répéter tant de fois les mêmes choses, il leur donna toute la perfection à laquelle il était capable d'atteindre : c'est ce qui lui arriva pour la Naissance de J.-C., placée dans l'église de San Giuseppe, à Bassano. Cet ouvrage est, non-seulement le chef-d'œuvre de Jacopo, mais aussi celui de la peinture moderne, dans tout ce qui a rapport à la vigueur des teintes et du clair-obscur. Il en est de même de la Sépulture du Christ au séminaire de Padoue, tableau que madame Patin fit graver parmi *les estampes des peintres célèbres*, parce que l'on n'en avait vu aucune autre qui inspirât au même point le

sentiment de la compassion mêlé à celui d'une sainte horreur. Enfin, son Sacrifice de Noé, à Sainte-Marie-Majeure de Venise, rassemble tous les quadrupèdes et tous les oiseaux qu'il avait dispersés dans ses autres tableaux; spectacle que Titien lui-même admira au point, qu'il voulut en avoir une copie dans son cabinet.

C'est de là que les ouvrages du Bassano, exécutés à une certaine époque de sa vie et avec beaucoup de soin, sont aussi estimés, et qu'on les vend à un prix si élevé, quoiqu'ils ne soient point exempts de quelques défauts de perspective, de quelques positions peu réfléchies, de quelques erreurs de composition, et surtout de symétrie. Il passe généralement pour avoir manqué d'habitude relativement au dessin des extrémités, et c'est par cette raison qu'il évitait, autant qu'il le pouvait, d'introduire des pieds et des mains dans ses peintures. Ces accusations, et d'autres que nous avons déja rapportées, peuvent s'atténuer en produisant des ouvrages du Bassano, qui prouvent qu'il sut, lorsqu'il le voulait, faire mieux qu'il ne faisait de coutume. Il sut varier ses compositions, et c'est ce qu'il fit dans la Nativité de l'*Ambroisienne* de Milan; il pouvait donc donner à d'autres la même variété. Il sut concevoir d'une manière convenable et neuve à la fois, comme dans son St-Roch de Vicence; il aurait donc pu montrer la même faculté dans d'autres occasions. Il sut bien dessiner les extrémités, comme dans son St-Pierre de Venise, à l'église de l'Humilité : il sut ennoblir les têtes, comme dans un sujet de la Reine de Saba, que j'ai vu à Brescia; il pouvait donc prendre ailleurs la même peine : mais, soit que cette application lui parût trop pénible, ou que toute autre raison le dirigeât, il ne le voulut que

très-rarement; se contentant d'être parvenu au premier degré du talent de colorier, d'éclairer et d'ombrer ses tableaux. Sa manière plut si généralement, qu'il fut chargé de travaux par la plupart des cours de l'Europe; que celle de Vienne l'appela à son service : et, ce qui est encore plus, c'est que, malgré ses défauts, il obtint les éloges les plus flatteurs, si ce n'est du Vasari, au moins de peintres plus célèbres que ce dernier; par exemple, de Titien, comme nous l'avons dit; d'Annibal Carrache, qui fut trompé par un livre peint sur une table, et vers lequel il étendit la main pour le prendre; du Tintoret, qui se promettait d'acquérir son coloris, et qui voulut l'imiter dans quelque autre détail; enfin, de Paul Véronèse, qui lui rendit le plus flatteur des hommages en lui donnant pour élève Carletto, son fils, afin qu'il l'instruisît en plusieurs choses, et surtout dans « cette juste distribution de lumières de l'un à l'autre « objet, et dans l'art de produire ces heureuses oppo- « sitions par lesquelles les objets représentés luisent vé- « ritablement. » C'est aussi le principal éloge qu'Algarotti donne au style de Jacopo.

École de Bassano.

Le Bassano enseigna son art à quatre de ses fils, qui firent, à leur tour, d'autres élèves, de manière que son école se soutint pendant environ un siècle; puis, déclinant toujours davantage, elle finit par perdre tout-à-fait son éclat. Francesco et Léandro furent les deux de la famille de Jacopo qui paraissaient le plus disposés à suivre ses traces. Il avait quelquefois recours au premier, à cause de son talent pour inventer; et au second, pour la facilité extraordinaire qu'il avait à faire les portraits. Il disait des deux autres, Giambattista et Girolamo, que c'étaient d'excellents copistes

de ses ouvrages. Tous les quatre, mais principalement les deux derniers, initiés par leur père dans tous les secrets auxquels il avait recours dans l'exercice de son art, l'ont imité au point que beaucoup de leurs copies faites pendant la vie de leur père et après sa mort, en imposaient, dès ce temps, aux professeurs mêmes, et passaient pour des originaux de Jacopo.

Néanmoins, ils travaillèrent tous d'invention, et Francesco qui était l'aîné, s'étant établi à Venise, fit preuve de talent dans ses tableaux d'histoire, dont les sujets sont tirés des fastes vénitiens, et qu'il peignit dans le grand palais. Ces peintures qui sont auprès de celles de Paolo et du Tintoret, soutiennent bien cette concurrence. Son père l'aida beaucoup de ses conseils à cette occasion. Il alla plusieurs fois dans ce lieu et lui apprit à employer toutes les ressources de son art, soit lorsqu'il s'agissait de renforcer les teintes, soit lorsqu'il était question de donner plus d'exactitude à la perspective. On aperçoit clairement l'empreinte de sa touche et le caractère de son style dans les ouvrages de son fils; mais les critiques pensent que ce dernier a quelquefois exagéré la manière de Jacopo, surtout dans les ombres. Francesco fit aussi d'assez beaux tableaux d'autels, dans lesquels, au contraire, il montre en général moins de vigueur que son pere. On peut en faire la remarque dans le tableau du Paradis, à l'église du Jésus à Rome, ou dans le *Sant' Apollonio* à Brescia. Ce dernier qui est dans l'église de Sant' Afra, est un des plus beaux tableaux, et l'un de ceux que les étrangers admirent le plus. Francesco aurait été très-loin dans la peinture; mais il était sujet à des accès d'une sombre mélancolie, qui lui faisaient souvent

Francesco da Ponte.

perdre à la fois sa raison et son temps. Il finit, encore à la fleur de son âge, par se précipiter de désespoir du haut d'une fenêtre, et il se tua.

Leandro da Ponte.

Les ouvrages qu'il laissa imparfaits dans le palais Ducal et ailleurs, furent terminés par le troisième fils de Jacopo, nommé Léandre, professeur d'une grande réputation, qui suivit les mêmes principes, à l'exception qu'il se montra plus original dans l'art des portraits, et quant au maniement du pinceau, il est plus rapproché du premier que du second style de Jacopo. Il a aussi plus de couleurs changeantes, et semble avoir incliné vers le maniérisme, qui commençait à être en vogue de son temps. Une des meilleures peintures que j'aie vues de sa main, est à San Francesco de Bassano: c'est une Ste-Catherine couronnée par le Sauveur; plusieurs Saints sont placés sur les degrés du trône; les figures sont beaucoup plus grandes que l'école de Bassano ne les faisait ordinairement. Leandro a dessiné dans la même proportion celles de la Résurrection du Lazare, à la Charité; puis, celles de la Nativité de la Vierge, à Ste-Sophie. Il multiplia encore beaucoup ses productions dans la métropole et dans tout l'État Vénitien. Ceux qui ont beaucoup observé les peintures de son père, reconnaissent souvent dans le travail de Léandre des plagiats de famille. Souvent aussi l'on y retrouve la famille de *Ponte*, répétée de mille manières par Jacopo, ses enfants et leurs descendants. Dans des tableaux de cabinet même, où le style et l'invention lui appartenaient, il choisit volontiers les sujets de son père, et le prit pour exemple. Il était habile, ainsi que lui, à représenter les animaux au naturel; mais rien ne contribua davantage à étendre sa ré-

putation, et en Italie et en Europe, que la quantité de portraits qu'il y exécuta de la manière la plus admirable, et avec une originalité toute particulière, soit pour des princes, soit pour d'autres personnages. Ceux qu'il peignit pour la maison impériale surtout, eurent le plus grand succès. L'empereur Rodolphe II l'invita même à le servir en qualité de peintre de la cour; mais Léandre réfusa cet honnenr.

Il aimait mieux faire le grand seigneur à Venise, que de vivre en artiste à Vienne. Le doge Grimani, dont il avait fait le portrait, avec beaucoup de bonheur, l'avait créé son chevalier; et il s'imaginait en soutenir la dignité, par le maintien le plus arrogant. Il était logé, s'habillait et se faisait servir à table, en homme de cour. Il sortait toujours en public, paré d'un collier, et des décorations de St-Marc, accompagné d'un grand nombre de disciples qu'il avait dans sa maison. L'un d'eux portait son épée à poignée d'or, l'autre les tablettes sur lesquelles était noté ce qu'il devait faire dans la journée. Ils étaient obligés d'assister à ses repas, et comme, à l'exemple des grands, il craignait le poison, il commençait par leur faire gouter toutes les viandes; mais il fallait qu'ils se gardassent de les goûter trop copieusement: car, dans ce cas, le grand seigneur devenait petit, et se mettait sérieusement en colère. On voit par ces singularités qu'il était aussi sujet à des atteintes de folie: mais il s'en rendit assez maître, pour que les résultats, s'ils l'exposèrent souvent au ridicule, n'eussent du moins rien de tragique.

Giambattista da Ponte est à peine nommé dans l'histoire. L'on n'indique de lui qu'un tableau à Gallio, Gio. Battista e Girolamo da Ponte.

au bas duquel on lit son nom, et qu'un écrivain a cependant attribué à Léandre, à cause du style de cette peinture. Girolamo, le dernier de la famille, est plus connu par un tableau d'autel qu'il exécuta à Venise, d'une manière également conforme au style de Léandre, et par d'autres ouvrages peints à Bassano et dans les environs. On ne peut lui contester une certaine grace de physionomies et de coloris même, dans les ouvrages où il se contenta de la plus grande simplicité de composition; tel est, dans sa patrie, à l'église de San Giovanni, son tableau de Santa Barbara, entre deux vierges debout, et regardant vers le ciel; l'on y voit la Mère divine, représentée selon l'usage général des peintres de cette époque.

Jacopo aimait, non-seulement le sol et les murs de sa patrie, de laquelle aucune perspective d'honneurs ou de fortune ne fut capable de le détacher, mais il aima surtout ses concitoyens, auxquels il donna généreusement des instructions, soit en démontrant lui-même, soit en leur transmettant ses leçons par le moyen de ses enfants, qui, après sa mort, continuèrent à enseigner.

Jacopo Appollonio.

Le meilleur élève qu'ils formèrent, fut *Jacopo Appollonio*, né d'une fille de Jacopo. Quoiqu'il n'eût connu que ses deux oncles les moins célèbres, il fit de grands progrès dans son art, à l'egard duquel on pourrait le comparer à certains écrivains qui ont constamment suivi le dialecte de leur pays, sans y mêler aucun des dialectes étrangers. C'est de la même manière qu'il conserva le caractère de l'école de Bassano, dans les idées, dans les vêtements, dans l'architecture, et par-dessus tout, dans les paysages, qu'il touchait vé-

ritablement en habile maître. Il serait quelquefois très-aisé de le confondre avec les véritables Bassani, s'il ne leur était inférieur pour la vigueur des teintes, pour la délicatesse des contours, et pour le coup de pinceau. Une Madeleine de la cathédrale de Bassano, un S. Francesco, aux Réformés, sont les deux ouvrages d'après lesquels on peut le mieux juger de la mesure de son talent; mais c'est surtout à l'église de St-Sébastien, qu'il s'est distingué par l'image du patron de cette église, accompagné de quelques autres saints. Ce tableau, de l'exécution la plus soignée, réunit presque tous les genres de mérite, par rapport à la peinture, excepté la délicatesse. Quelques connaisseurs ont pensé qu'il était le seul élève de cette école qui fût digne de mémoire. Les habitants de Bassano accordent cependant quelque talent à deux frères, *Giulio* et *Luca Martinelli*, élèves assez habiles de Jacopo. Ils ont aussi de la considération pour *Antonio Scajario*, qui fut le gendre de Giambattista de Ponte, et de plus son héritier. C'est même par cette raison, qu'il signa quelquefois ses tableaux du nom de Antonio da Ponte ou Antonio Bassano. Il ne faut pas oublier, non plus, *Jacopo Guadagnini*, né d'une fille de Francesco de Ponte, qui eut quelque mérite dans l'art des portraits, et dans celui de copier, mais faiblement, les ouvrages des peintres de sa famille; sa mort éteignit à Bassano, en 1633, jusqu'aux derniers restes de la manière et de l'école de Jacopo. Il parut toutefois vers le même temps à Citadella, lieu très-voisin de Bassano, un jeune homme plein de génie, nommé *Gio. Battista Zampezzo*, qui, dirigé par l'Appollonio, et ayant fait ses études à Venise, s'exerça à Bassano à copier Jacopo, et imita si

Giulio e Luca Martinelli.

Antonio Scajario.

Jacopo Guadagnini.

Gio. Battista Zampezzo.

parfaitement la Sainte Lucille, baptisée par Saint Valentin, que l'on voit à l'église des Graces, que Bartolommeo Scaligero la jugea comparable à l'original. Ce peintre florissait vers l'an 1660 (1); et après lui, vint *Gio. Antonio Lazzari*, noble vénitien, qui a fait illusion aux artistes les plus exercés, dit le Melchiori, en copiant Jacopo, et en se montrant tout semblable à lui. Le lecteur ne regrettera point, j'espère, de voir cette série d'imitateurs du Bassano réunis, à la fois, sous ses yeux. Il aura d'autant plus de facilité à reconnaître toutes les copies du chef de l'ecole, peintes par tant d'artistes, à des époques diverses, et avec un mérite inégal (2).

Gaetano Lazzeri.

(1) Cette époque est indiquée par Boschini, et correspond à la quatrième année de la vie de ce peintre, lequel, au témoignage du Melchiori, copia aussi avec une grande habileté le San Liberale de Giorgione à Castelfranco, et il peignit aussi beaucoup d'autres choses de son invention, soit dans sa ville natale, soit dans les pays environnants. Il existe de sa main des copies, à l'aquarelle, d'un grand nombre de peintures à fresque, exécutées par Paolo et par le Zelotti dans plusieurs palais de seigneurs vénitiens. Le chevalier Liberi, son maître à Venise, ayant découvert en lui un talent extraordinaire pour ce genre de travail, il l'y exerça beaucoup, au grand avantage de sa profession en elle-même, et de ses intérêts en particulier.

(2) Si je devais nommer ici tous les copistes étrangers, il me serait difficile de découvrir leurs traces, celles des Flamands surtout, qui s'appliquèrent principalement à ce genre, et dont j'ai vu des copies qui passent pour des originaux dans plusieurs galeries. Cependant, la touche du pinceau, le luisant de la couleur, et quelquefois l'extrême petitesse des figures, toutes particularités peu familières aux peintres de Bassano, concourent à les faire distinguer, mais pas toujours avec une certitude telle, que les plus grands connaisseurs mêmes, ne se contredisent

Tandis que l'école de Bassano se livrait à l'imitation de la nature champêtre sur des toiles de peu d'étendue, on vit s'élever, à Vérone, une école qui surpassa toutes les autres, en retraçant dans un plus grand espace, les détails les plus agréables de l'art; l'architecture, les costumes, les ornements, l'appareil des festins, et tout ce qui caractérise la magnificence royale. Cette partie de l'art restait encore à perfectionner, et ce fut *Paol Caliari* (ou Paul Véronèse), qui eut la gloire d'y parvenir. Né à Vérone d'un sculpteur nommé Gabriele, il avait été destiné par son père à embrasser la même profession; dans cette vue, il le forma au dessin, et lui enseigna à modeler en argile. Mais le génie de ce jeune homme pour la peinture s'étant manifesté, il le donna pour élève au Badile, sous la direction duquel, il fit en peu de temps des progrès merveilleux. Il avait néanmoins rencontré une époque à laquelle il fallait prendre beaucoup de peine pour réussir à se distinguer, tant l'école véronaise était riche en grands talents. Elle mérite que l'on en donne une description à part; car

École véronaise.

Paol Caliari.

quelquefois les uns les autres sur ce point. C'est ainsi que, de mon temps, l'on disputait à Rome, au sujet d'une très-belle Nativité de J.-C., appartenant à la galerie Rezzonico. L'un des peintres qui réussirent le mieux à contrefaire ce style, fut David Teniers, que ce talent fit surnommer le Bassano. On peut placer presque au même niveau un autre étranger, Pierre Orrente de Murcie, que les écrivains espagnols nous donnent pour élève de Jacopo; ce que nous pourrions croire même sur le seul témoignage de M. Conca, son imitateur exact. Dans deux de ses tableaux qu'il cite à la page 266 du premier volume, il prétend que ce peintre était *supérieur aux Bassani*, ce qui signifie, sans doute, aux fils de Jacopo; car, il serait trop injuste de le préférer au chef de l'école.

elle pourrait même former une école séparée, si l'on ne devait pas considérer que ses principaux maîtres apprirent leur art, ou du Padouan Montegna, ou des Vénitiens Bellini, ou de Giorgione, ou, comme nous le verrons, de Titien. Elle ne naquit donc point d'elle-même ou des étrangers, mais des artistes de l'État Vénitien. Elle fit, à la vérité, des progrès qu'elle dut à ses propres travaux, et produisit autant, et même plus de styles divers, qu'aucun autre lieu de la Terre-Ferme. J'ai déja rapporté cette remarque de Vasari, que « l'é« tude du dessin ayant toujours été très-cultivée à Vé« rone, après la mort de F. Giocondo, on y a vu de « tous les temps fleurir des peintres habiles, etc. » Il n'a fait cet éloge d'aucune autre ville de l'État Vénitien. J'ai observé aussi qu'elle s'est distinguée pour l'expression, et que l'on ne trouverait peut-être point ailleurs un goût aussi généralement répandu, pour donner de l'ame aux figures, et leur imprimer une certaine vivacité, qui est le caractère propre de cette nation. L'école de Vérone répandit aussi dans ses productions un aspect de beauté, d'un genre qui lui appartient : ses formes sont moins pleines, moins arrondies, mais plus sveltes, plus délicates que dans les peintures vénitiennes. Elle n'offre pas non plus autant d'éclat ni de fraîcheur dans son coloris, mais n'est pas moins heureuse que les autres, pour les inventions, dans lesquelles elle se sert de la mythologie et de l'histoire pour faire des compositions originales, et en orna les palais et les maisons de plaisance. Le génie national, porté à la poésie, a contribué à ce que les peintres eussent la même facilité pour concevoir ces sortes de compositions. Les conseils des hommes ha-

biles qui n'ont jamais manqué à la ville, n'ont pas moins servi à les perfectionner; et le climat, ami de la peinture, a permis qu'elles se conservassent mieux qu'à Vénise, où la qualité saline de l'air a gâté les plus belles peintures à fresque, tandis qu'à Vérone et dans ses environs, il s'en est maintenu un grand nombre.

Nous avons vu ses principaux maîtres de l'époque précédente, et nous avons remarqué que quelques-uns d'entre eux auraient mérité par la plupart de leurs ouvrages, d'appartenir à ce beau siècle. Je place auprès d'eux *Paolo Cavazzola*, élève de Moroni, et plus habile que lui au jugement de Vasari. Il mourut à l'âge de trente-un ans, et laissa dans plusieurs églises d'heureux essais d'un talent déja développé. On vante aussi les deux Falconetti, *Gio. Antonio*, habile à représenter les animaux et les fruits, puis *Gio. Maria*, écolier de Melozzo (*), architecte célèbre, et auteur, sinon d'un grand nombre d'ouvrages en peinture, au moins d'ouvrages de beaucoup de mérite, surtout dans le genre des fresques. Ces deux frères étaient descendants de l'ancien Stefano de Vérone, ou plutôt Zevio. Un certain *Tullio*, autrement appelé *India* l'ancien, n'était pas moins digne que Vasari en fît mention. Ce fut un peintre de fresques qui dépassa de loin les bornes de la médiocrité; il eut en outre du talent pour les portraits, et excellait à faire des copies. Son fils, Bernardo India, qui figure aussi dans les églises et dans les galeries de Vérone, y brilla à la fois dans le caractère de la force, et dans celui de la grace, où il

Paolo Cavazzola.

Gio. Antonio e Gio. Maria Falconetti.

India l'ancien.

Bernardo India.

(*) *Notizia*, page 10.

réussit encore mieux, si je ne me trompe. Son style, dans la plupart de ses peintures, annonce qu'il cherchait à suivre les traces de Jules Romain. Vasari nomme en même temps que lui, un *Eliodoro Forbicini*, fameux pour les grotesques, et compagnon des travaux d'India, ainsi que ceux de plusieurs autres artistes renommés. *Dionisio Battaglia* est digne d'être connu, ne fut-ce que pour le seul tableau de Santa Barbara, que Pozzo indique à l'église de Santa Eufemia. Deux tableaux sur des sujets évangéliques, peints par *Scalabrino*, à San Zeno, donnent à leur auteur le même droit à nos éloges. Ce même siècle produisit encore deux peintres qui ne sont pas moins dignes de mémoire, et par leurs ouvrages, et par leurs élèves; *Niccolò Giolfino* (que Vasari appelle Ursino), maître du Farinato, et Antonio Badile, maître et oncle du Caliari. Giolfino ou Golfino, selon Ridolfi, touche à la sécheresse des peintres du quinzième siècle. Il offre moins d'expression et moins de choix que la plupart de ses contemporains; ses couleurs ne sont pas très-vives, mais elles sont agréables, et bien accordées: peut-être fut-il d'abord dirigé par quelqu'ancien miniaturiste, et c'est probablement par cette raison, qu'il réussit moins bien dans les grands tableaux que dans les petits; tels que la Résurrection du Lazare qu'il a laissée dans l'église de Nazareth.

(Marginal notes: Eliodoro Forbicini. — Dionisio Battaglia. — Scalabrino. — Niccolò Giolfino.)

Antonio Badile.

Badile, qui, né dans l'année 1480, vécut jusqu'à l'âge de 80 ans, fut, par parenthèse, le premier qui fit voir à Vérone la peinture entièrement dépouillée de tout vestige de l'ancien style. Il eut le mérite de bien peindre, non-seulement l'extérieur des corps, mais encore les mouvements et les affections de l'ame.

Enfin, il introduisit une morbidesse et une franchise de pinceau qu'il ne dut, peut-être, qu'à lui-même; car on ne sait de quel maître il avait pu l'apprendre. Il signa ses ouvrages de la première syllabe de son nom, entrelacée en chiffre. Le tableau de Lazare ressuscité qu'il plaça dans l'église de S. Bernardino, et celui qui représente plusieurs saints évêques, dans celle de San Nazzaro, sont fort vantés par Ridolfi, et font voir à quelle source ses deux élèves, Paolo et Zelotti, qui eurent tant de conformité dans leur style, puisèrent cette manière gracieuse qu'ils perfectionnèrent encore en se prêtant des secours mutuels.

Orlando Fiacco, ou *Flacco* suivit pendant quelques années la même manière, ce qui a fait croire à plusieurs qu'il était du nombre des élèves de Badile, quoique Vasari, qui le loue beaucoup, surtout en parlant de ses portraits, le place dans une autre école. Orlando Fiacco.

Du reste, il a visé à la force dans la plupart de ses peintures, et presque même au style de *Caravaggio*. Il vécut peu de temps, et eut plus de mérite que de bonheur.

Cette circonstance eut pour cause le trop grand nombre de peintres habiles qui florissaient à Vérone; ce qui engagea plusieurs d'entre eux à chercher fortune dans les pays étrangers. Orlandi, d'après le témoignage de Vasari, a introduit dans l'abécédaire un maître appelé *Zenon* ou *Donato* de Vérone, lequel a retracé à Rimini, dans l'église de San Marino, le Patron de l'église. Cet ouvrage est exécuté avec beaucoup de soin. Je l'ai vu moi-même, et la composition en est d'une extrême simplicité; mais le dessin en est pur, et le coloris encore meilleur, surtout dans l'habit du saint Zeno Donato.

Évêque, qu'il a laborieusement orné de petites figures de Saints. Ce peintre fit voir qu'il avait été élevé dans le siècle d'or. On sait qu'il laissa dans ce pays d'autres ouvrages, et il ne s'écarta peut-être jamais des environs de Rimini, ou du moins, ne retourna jamais à Vérone, que je sache. Parmi ceux qui se déterminèrent à s'émigrer de cette ville, on compte *Battista Fontana* qui peignit beaucoup à la cour de Vienne, et *Jacopo Ligozzi* qui vécut long-temps au service de la cour de Toscane, ainsi que je l'ai rapporté ailleurs. Il ne reste presque rien du premier, dans sa patrie; mais on y conserve du second quelques ouvrages, parmi lesquels se trouve, dans l'église de Saint-Luc, une Ste-Hélène qui, entourée des femmes de sa suite, assiste à la découverte de la croix du salut. Ce tableau offre un modèle de tout le bon goût vénitien, dans les teintes et dans la richesse des costumes, et en même temps un exemple de tout le mauvais goût de la même école, dans le contresens qu'elle offre partout d'appliquer aux temps anciens les usages du nôtre. Il y eut aussi un *Giovanni Ermanno Ligozzi*, et je ne sais s'il fut frère ou parent du précédent; je sais seulement qu'il lui est à peine inférieur en mérite, comme on peut le voir dans ses peintures de l'église des Saints Apôtres à Vérone. Mais ceux qui dominaient dans cette ville, lorsque *Paolo* commençait à se faire connaître, furent trois de ses concitoyens, dont le nom retentit encore dans leur patrie, et dont la célébrité est presque égale à celle de Paul lui-même. Ce furent, *Battista d'Angelo*, surnommé del *Moro*, parce qu'il était le gendre et l'élève de *Torbido*; *Domenico Ricci*, appelé aussi le *Brusasorci*, à cause de la coutume qu'avait son père

Battista Fontana.

Jacopo Ligozzi.

Giovanni Ermanno Ligozzi.

de brûler des rats, et *Paol Farinata* qu'on nommait encore *Degli Uberti.* Ces trois peintres furent appelés à Mantoue par le cardinal *Hercule de Gonzague*, pour peindre chacun un tableau dans la cathédrale. Paul fut appelé avec eux, et, quoique beaucoup plus jeune, les surpassa tous dans ce concours, au jugement de Vasari et de Ridolfi. Mais il n'est point encore temps de faire son éloge, occupons-nous d'abord de ses compétiteurs, pour lui consacrer ensuite, sans interruption, ainsi qu'à ses imitateurs, le reste de cette histoire jusqu'à l'époque suivante.

Battista del Moro.

Giambattista est le moins célèbre : cependant, le moindre de ses ouvrages est estimé au point que, lorsqu'on voulut démolir une partie de l'église de Sainte-Euphémie pour la réparer, l'on conserva un pan de muraille sur lequel il avait peint St-Paul devant Ananie. Cette peinture fut ensuite placée, à grands frais et avec beaucoup de précaution, au-dessus de la porte de cette même église; c'était cependant un de ses premiers ouvrages. Il en exécuta beaucoup d'autres à l'huile et à fresque, et quelquefois même en concurrence avec Paolo. Il imita le Torbido dans son exactitude, dans son coloris vigoureux et substantiel. Il a toutefois plus de moelleux dans son dessin, et, si je ne me trompe, plus de grace. On estime beaucoup, dans ce genre, un Ange distribuant les palmes aux Saints Innocents; peinture qui orne l'église de San Stefano. Il travailla aussi à Venise, où, néanmoins, la production la plus riante et la mieux finie de celles qui se trouvent sous son nom, n'est point absolument désignée comme *son ouvrage* par Ridolfi, mais seulement comme un ouvrage *qui lui est attribué*; tandis que Boschini l'indique clai-

Francesco Alberti.

rement comme une peinture de *Francesco Alberti*, vénitien, lequel n'est connu que par cet unique tableau. On le voit à Santa Maria Maggiore, et il représente la Vierge-Marie entre St-Jean et St-Marc, adorée par plusieurs personnages en costume ducal, avec leurs enfants. Ces figures sont des portraits fort bien faits, de la famille Marcello, à la chapelle de laquelle cet autel appartient. Vasari n'a parlé que d'une manière fort succincte de *Battista* et de *Marco del Moro*, son fils, son élève et le compagnon de ses travaux : le même historien a entièrement négligé de nommer *Giulio*, frère de Battista, qui se distingua dans les trois arts du dessin, et que Zanetti appelle un savant peintre. Ils peignirent à Venise d'une manière conforme à celle de Battista ; et lorsque l'on compare les Quatre Saints Couronnés de Giulio, qui sont à Sant'Appollinare, avec le Paradis de Marco, à San Bartolommeo, on y remarque un style gracieux, précis, bien ordonné, qui annonce qu'ils avaient été instruits dans le même atelier.

Marco e Giulio del Moro.

Il Brusasorci.

Le *Brusasorci* pourrait être regardé comme le Titien de cette école : on ne sait point qu'il ait consulté d'autre maître que le Giolfino ; mais on sait qu'étant allé à Venise, il étudia beaucoup d'après les ouvrages de Giorgione et de Titien. Il a même rappelé de la manière la plus vive le style de celui-ci dans quelques tableaux, surtout dans un St-Roch, qui est à Vérone, dans l'église des PP. Augustins, et dans quelques tableaux de cabinet où il a figuré des Vénus et des Nymphes. Des yeux accoutumés aux peintures originales des plus habiles Vénitiens aperçoivent bientôt la différence des teintes, qui ont moins de chaleur

dans le peintre de Vérone; son génie ne pouvait se borner à l'imitation d'un seul maître, à l'exemple de plusieurs Vénitiens. Il s'attacha aussi à Giorgione, et dans quelque peinture restée à Mantoue, on reconnaît qu'il eut aussi de la prédilection pour le Parmigiano. On voit, dans le palais ducal de cette dernière ville, la fable de Phaëton représentée sur plusieurs toiles, et qui, malgré les altérations que le temps y a causées, est encore admirée à cause de l'originalité, de la vivacité, du nombre des images, et des raccourcis difficiles qu'il y a multipliés : mais son plus grand mérite se déploie dans les peintures à fresque, desquelles il orna des maisons de plaisance et des palais, avec toute l'érudition d'un bon poète et l'exécution d'un habile peintre. Il choisit aussi des sujets dans l'histoire; et son chef-d'œuvre, parmi tout ce que j'ai vu de sa main, est la Cavalcade de Clément VII et de Charles-Quint, entrant à Bologne. Ce tableau, peint à Vérone dans une salle de la maison des nobles Ridolfi, a été réduit en gravure. Il est impossible de voir un spectacle plus imposant; et de tous ceux que l'on trouve sur le même sujet et sur d'autres encore à Rome, à Venise, à Florence, il n'en est aucun qui surprenne à l'égal de celui-ci. Un concours immense de peuple, une belle distribution de figures, une étonnante vivacité de portraits, de belles attitudes d'hommes, de beaux mouvements de chevaux, une inconcevable variété de costumes, la pompe, l'éclat, la dignité, la joie, convenables à un jour si solennel : tous ces genres de perfection y sont rassemblés. Cette peinture le dispute à une autre du palais Murari, à *Ponte Nuovo*, aussi peint à fresque. Cette dernière est même placée par quelques connais-

seurs au-dessus de celui de la maison Ridolfi; remarque que je dois au savant M. della Rosa.

Felice Brusasorci.

Felice Riccio, ou autrement *Brusasorci* le jeune, fils de Domenico, qui demeura orphelin lorsqu'il commençait à recevoir de leçons de son père, continua ses études à Florence, auprès du Ligozzi, et rapporta ensuite à Vérone un style très-différent de celui du premier Brusasorci. Il est parfaitement gracieux et délicat, et l'on voit souvent dans les galeries, de ses Madones avec des enfants, et des petits anges d'un aspect enchanteur. Ses physionomies se rapprochent de celles de Paolo, mais elles sont un peu plus alongées. Il ne manque pas d'energie lorsque le sujet l'exige. C'est ce que j'ai eu l'occasion d'observer dans un tableau qui appartient aux comtes Gazzola, et qui représente les Forges de Vulcain, avec des cyclopes bien dessinés, selon la manière florentine, et coloriés avec vigueur. Une quantité d'ouvrages de Felice sont disséminés dans les églises de Vérone; et le plus remarquable est le tableau de Sainte-Hélène, palcé dans l'église du même nom. Il ne s'exerça point aux fresques, s'écartant encore en cela de l'exemple de son père, dont il n'égala jamais le génie. Il fit cependant aussi des ouvrages à grande machine; le dernier de ceux-ci fut la Chûte de la manne, qu'il peignit pour l'église de Saint-Georges; la dernière touche y fut donnée par deux de ses plus habiles élèves, l'Ottini et l'Orbetto, que je réserve pour une autre époque. On voit encore de la main de Felice quelques petits tableaux d'histoire profane et sacrée, sur *pierre de touche*, qu'il coloria fort habilement, en se servant du marbre même pour produire les ombres. Ses portraits sont fort estimés, mais il ne l'emportent

pas de beaucoup sur ceux de Cecilia, sa sœur, qui avait été enseignée par son père. Battista Brusasorci, frère des deux précédents, et élève du Caliari, a laissé à Vérone des peintures qui ont du mérite. Il passa en Allemagne, où il devint peintre de l'empereur, et il mourut dans cet emploi.

Paolo Farinato, peintre aussi grand que l'autre Paolo est gracieux, survécut à tous les précédents et à presque toute la famille des Caliari. On veut qu'après avoir quitté l'école du Giolfino, il ait été aussi à Venise, étudier d'après le Titien et d'après Giorgione. A en juger par son style, on dirait très-souvent que Jules Romain avait été son maître de dessin, et qu'il n'avait pas négligé les Vénitiens dans l'étude du coloris, mais qu'il s'était formé un système à lui. Il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans, soutenu aussi par la gaieté de son caractère, et, selon l'usage des vieillards, se vantait avec complaisance de la durée de sa vie, au point que dans le tableau qu'il fit à St-Georges, vis-à-vis celui de Felice, il écrivit qu'il l'avait peint à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Cette peinture représente la Multiplication des pains dans le désert; et il y a une grande multitude de figures, en partie faites d'après lui et des personnages de sa famille, et en partie d'après son imagination. Il est du petit nombre des peintres qui, en avançant en âge, n'ont point retrogradé en mérite dans leurs productions. L'on peut même dire que, si dans quelques-unes de ses premières peintures il eut un peu de sécheresse, il ne laisse à désirer dans celle-ci, ni rondeur de contours, ni originalité de costumes et de coiffures, ni choix de figures et de

Paolo Farinato.

paysages. Son dessin a été applaudi et préféré à celui du petit nombre des peintres de son école, et dès le temps de Ridolfi, on recherchait avec empressement pour les collections, ses compositions, ses études, et les modèles de cire qu'il faisait pour ses personnages. On montre à l'église de St-Thomas un tableau de sa main, représentant St-Onuphre assis, dont la figure semble empruntée du célèbre Torse de Belvedère; on voit généralement dans les sujets où il avait à peindre le nu, qu'il avait une connaissance de l'antique, fort rare chez les Vénitiens. Il mêle à ses chairs une certaine couleur bronzée qui plaît, je ne sais pourquoi, et qui contribue à l'accord de ses teintes, lesquelles sont généralement modérées et faibles même dans les fonds; ce qui donne à l'œil un repos qui l'arrête sans lui paraître monotone. La plupart regardent toutefois Paolo Farinato comme un coloriste faible, et meilleur dans les fresques qu'à l'huile. Je ne sais si cela vient de ma prédilection particulière, où du mérite de ce grand homme, mais c'est le peintre duquel, en quittant Vérone, j'ai le plus regretté de n'avoir point vu tous les ouvrages, tant j'ai trouvé de mérite et d'originalité à ceux que j'ai pu voir. J'en ai retrouvé encore à Mantoue, à St-Sixte de Plaisance, dans la galerie Ducale de Modène, à Padoue et ailleurs. J'y ai quelquefois observé un limaçon que Paolo avait choisi pour devise, en disant qu'il avait aussi sa maison sur sa tête, afin de se défendre contre ceux qui l'offensaient.

Orazio Farinato. *Horace*, son fils, ne parut qu'un instant dans la lice des peintres; son plus grand mérite est de s'être approché beaucoup du style et du talent de son père;

dans la courte durée de sa vie. On voit à San Stefano un tableau (1), où il représenta des Fidèles recevant des apôtres le Saint-Esprit; et cette peinture ne fait pas moins d'effet que celles de tous les peintres véronais, qui sont dans le même lieu, en exceptant celles du seul Caliari.

Pour reprendre le fil du discours précédent, Paolo Caliari trouva l'opinion prévenue en faveur des artistes qui avaient déja de la célébrité, et ne fut point apprécié dans son pays pendant les premières années. Le public toujours lent à applaudir à une réputation naissante, ou ignora, ou ne crut point qu'il avait surpassé tous ses rivaux au concours de Mantoue, de manière que le jeune peintre, forcé de céder à la nécessité, sortit de Vérone, y laissant sur un autel, à San Fermo, une Madone entre deux saintes et quelques autres prémices de son grand génie. Il passa d'abord à Vicence, puis à Venise. Son genre de talent était naturellement noble, élevé, riche, gracieux et vaste; et aucune ville de province n'aurait pu, comme Venise, exciter en lui des idées proportionnées à sa supériorité. Là, il parvint à perfectionner son coloris, en suivant les traces indiquées par Titien et par le Tintoret; mais il semble s'être proposé de les surpasser à l'égard de l'élégance et de la variété de ses ornements. C'est par cette raison que ses élèves disaient, que, dès ce temps, il avait beaucoup étudié d'après des plâtres modelés sur les statues antiques, et d'après les estampes du Parmigianino et celles d'Alberto Duro. Les premières

(1) C'est le tableau appelé la Pentecôte, ainsi que M. della Rosa l'a fort bien remarqué.

peintures qu'il fit à Venise, dans la sacristie de Saint-Sébastien, ne présentent rien de plus que les premiers germes de son talent pour les airs de têtes, la variété des draperies, et des mouvements. Dans tout le reste son pinceau était encore timide, et il semblait plutôt capable d'unir les teintes avec soin, que d'acquérir une touche franche et légère; mais il commença, peu de temps après, à se montrer plus libre et plus gracieux à la fois, en figurant dans les soffites de la même église l'Histoire d'Esther. Ce travail plein d'originalité lui valut l'admiration publique, et fut comme le premier échelon qui le conduisit à être chargé de travaux honorables par le sénat même.

Il eut aussi la facilité de voir Rome, où il fut conduit par l'ambassadeur Grimani; et à la vue de tant de chefs-d'œuvre antiques et modernes (*), il sentit qu'il prenait un nouvel essor, et il ne tarda point à déployer, dans le palais public de Venise, un talent déja perfectionné. C'est là que son imagination brille de tout son éclat, sur chacune des toiles qu'il a coloriées, mais surtout dans une espèce d'apothéose de Venise, représentée sous la figure d'une Femme revêtue de la pourpre royale, et placée dans le haut du tableau; elle est couronnée par la gloire, célébrée par la renommée, entourée des figures allégoriques de l'honneur, de la liberté, de la paix : Junon et Cérès y offrent les emblêmes de la grandeur et de la prospérité. La partie supérieure du tableau est ornée d'une magnifique architecture soutenue par des colonnes : plus bas, dans une galerie, on voit une multitude de matrones avec leurs enfants, et

(*) Al volo suo senti crescer le penne.

d'hommes dont les costumes indiquent les divers rangs et les dignités différentes; des guerriers à cheval, des armes, des enseignes, des prisonniers, des trophées de guerre, occupent le fond de la scène. Ce tableau, ou, pour lui donner son véritable nom, cet ovale est un abrégé des merveilles avec lesquelles Paolo fascine les yeux, en leur présentant un ensemble ravissant, formé d'une multitude de détails agréables; des espaces aériens, brillants de lumières; des édifices somptueux que l'on voudrait pouvoir parcourir; des visages riants, et cependant pleins de dignité, pris pour la plupart dans la nature, et embellis par l'art; des mouvements gracieux, expressifs, bien opposés; des costumes nobles par leur coupe et par les étoffes; des couronnes, des sceptres, une splendeur, une magnificence digne d'un spectacle aussi auguste; une perspective qui éloigne les objets, sans qu'ils perdent à être vus de près (1); des couleurs pleines de vivacité (2), tantôt uniformes, tantôt opposées, et toujours accordées avec un art tout à lui et qui ne pourrait s'enseigner; un maniement de pinceau qui réunit à la plus grande promptitude la plus grande perfection, et

(1) « Il obtenait cet effet en marquant les figures et les détails « par des contours très-décidés lorsque ses compositions étaient « finies; et, grace à son profond savoir, à sa facilité, à l'élé- « gance de son pinceau, rien n'y offense les yeux, même en les « regardant de près. » Zanetti, page 181.

(2) « Cette vivacité vient naturellement de la promptitude « du travail; car, dans ce cas, les couleurs demeurent dans « toute leur franchise et dans toute leur netteté. Un peintre qui « recommence plusieurs fois, et avec hésitation, ne peut con- « server de fraîcheur à ses teintes, et il s'aperçoit bientôt qu'il « doit chercher une autre méthode. » Zanetti, page 163.

qui, par chacun de ses coups, crée, achève, ou instruit: toutes qualités qu'il s'était déja rendues familières à cette époque, et qui forment le caractère de son génie. Quiconque aura la patience de lire Boschini (et très-peu de gens ont cette patience en Italie), trouvera (*), outre la description de cette peinture, les éloges qui lui furent donnés, comme à l'une des plus rares du monde, par Strozza, Mignard, et d'autres grands peintres.

Cependant cet ouvrage ne lui valut point autant de réputation que les Cènes qu'il réproduisit plusieurs fois. On ne pourrait pardonner à un écrivain, qui fait l'histoire du style de Paolo, de garder le silence sur un sujet qui lui fut plus familier qu'aucun autre; et qu'à force de refaire et de varier de mille manières, il parvint à faire rechercher par les plus grands souverains du monde. J'en ai vu sur des toiles plus petites, mais toujours d'une grace parfaite: la Cène de l'Eucharistie, à Ste-Sophie de Venise; une autre peinture sur le même sujet et du travail le plus délicat, à Rome, dans le palais Borghèse; le Festin que St-Grégoire donne aux pauvres, chez les Servites de Vicence; d'autres dans plusieurs galeries, à Venise; quatre Cènes peintes pour autant de réfectoires de maisons religieuses, toutes également grandes et riches d'invention. La première qui retrace les Noces de Cana est encore à *San Giorgio Maggiore*; elle est longue de trente palmes, et il en existe des copies dans toute l'Europe. Elle n'est pas moins précieuse par la quantité de figures qui y sont jusqu'au nombre de cent trente, que par les portraits des princes et des hommes illustres qui vivaient alors,

(*) Page 643 et suiv.

et cependant cet ouvrage ne fut payé à l'auteur que quatre-vingt-dix ducats. La seconde, beaucoup mieux conservée, est à l'église de San Giovanni et San Paolo, et représente Mathieu, préparant le repas du Sauveur. Cette composition est fort estimée pour les têtes, que Ricci, dans un âge déja assez avancé, copia toutes comme études. La troisième, qui est à San Sebastiano, figure le Festin de Simon. La quatrième, enfin, offre encore ce même festin. Elle était d'abord dans le réfectoire des Servites, mais elle fut ensuite envoyée à Louis XIV, roi de France, et placée à Versailles. Cette dernière était mise par les professeurs vénitiens au-dessus de toutes les autres. Aussi, en ont-ils laissé de nombreuses copies à la postérité. L'auteur reproduisit encore une fois ce Festin de Simon pour le réfectoire des moines de *San Nazario* et *San Celso*. Il est aujourd'hui à Gênes, dans la grande galerie Doria, et quoique plus petit que les autres, il a été jugé comme n'étant inférieur à aucun des précédents. Il a, de plus, été gravé par le burin du célèbre Volpato. Une autre Cène, toujours de Simon, fut envoyée de Venise à Gênes. Je l'ai vue dans la famille *Durazzo*, avec la Madeleine, qui est une merveille, et j'en ai trouvé une ancienne copie à Pesaro, dans la maison Paolucci. Quelles routes nouvelles l'auteur s'est ouvertes dans toutes ces peintures, pour orner d'architecture le lieu de la scène! et comme il s'en est habilement servi pour multiplier les spectateurs de ces fêtes! Quels sentiments il a exprimés dans chacun des principaux acteurs! et comme ils conviennent bien aux temps auxquels ils appartiennent! Que de richesse il a mise dans tout cet appareil! que de profusion dans les mets! que de ma-

gnificence dans les convives! On est tenté de penser que l'on doit pardonner à Paul en faveur de tant de beautés, les incorrections de dessin qui lui échappent quelquefois, et l'inobservance des usages anciens; défaut dans lequel il retombe souvent (1); et, en effet, le célèbre Guide le lui pardonnait au point, qu'il avait coutume de dire : «Si je pouvais choisir mon existence comme peintre, je voudrais être Paul Veronèse; dans tous les autres on aperçoit l'art; dans celui-ci, tout est nature.»

Ce grand homme peignit beaucoup dans le cours de sa vie, qui ne se prolongea point au-delà de soixante ans; mais on ne peut pas l'accuser, comme tant d'autres, d'avoir trop multiplié ses travaux. Chacun de ses tableaux est digne de lui; et presque tous, dit Ridolfi, ont été répétés par quelque copiste : honneur que les artistes n'ont point fait aux ouvrages du Tintoret, ni à ceux de beaucoup d'autres. Sa méthode de faire des fonds clairs, et d'employer, autant qu'il le pouvait, des teintes vierges, a beaucoup contribué à la conservation et à la fraîcheur de son coloris. A Venise on voit de ses toiles encore remplies de ces graces si riantes qu'il sut y répandre. Celle qui appartient à l'illustre maison de *Pisani*, et qui a pour su-

(1) On a essayé de le défendre, en disant, que s'il avait revêtu toutes ses figures des tuniques et des manteaux des anciens, il aurait été monotone, et aurait nui ainsi à l'intérêt de ses grands sujets d'histoire. Je crois que lorsqu'on a la pratique des bas-reliefs et des statues antiques, on peut trouver moyen de varier les compositions. Le chevalier Canova a fait deux bas-reliefs sur la Condamnation de Socrate; les habits grecs n'ont que deux formes, la tunique et le manteau. Les personnages sont en grand nombre dans ces ouvrages de Canova; mais avec quel art ces deux espèces d'habits y sont variées!

jet la Famille de Darius présentée à Alexandre, est un chef-d'œuvre qui surprend par sa richesse, et qui touche par l'expression des têtes. On n'admira pas moins, dans sa nouveauté, l'Enlèvement d'Europe, qu'il exprima sur de grandes toiles en plusieurs groupes séparés, comme le Coreggio l'avait fait pour sa Léda. Dans le premier groupe elle paraît au milieu de plusieurs nymphes occupées à caresser le Père des Dieux sous la forme du Taureau, et à essayer de monter sur son dos. Dans le second elle le monte, et au milieu des applaudissemens de ses compagnes, se joue et se promène le long du rivage. Dans le troisième (le seul qui soit en grandes proportions) elle traverse la mer avec effroi, tandis que ses compagnes l'appellent et la pleurent inutilement. Cet ouvrage, qui faisait l'ornement du Palais Ducal, a beaucoup souffert de l'action du temps, et a été restauré.

Il est plus aisé de trouver intactes des peintures de Paolo, à Verone, dont le climat est plus favorable à la peinture. Plusieurs familles nobles y conservent de ses ouvrages, surtout la famille *Bevilacqua*, dont les ancêtres l'avaient protégé : il fut même si reconnaissant de cette protection, que dans le portrait d'un personnage de cette famille, il se représenta lui-même debout, auprès de ce Bevilacqua, sous le costume d'un serviteur.

Mais le St-Georges, qui est accompagné des deux grands sujets d'histoire de Farinato et de Brusasorci, que j'ai décrits plus haut, est regardé par quelques-uns comme le meilleur tableau de Vérone, et le mieux conservé, peut-être du même auteur. Le St-Julien de Rimini, tableau très-précieux et qui, je crois, peut

le disputer au St-Georges, la Sant' Afra de Brescia, et la Ste-Justine de Padoue, qui sont dans les églises qui portent leurs noms, ont aussi très-peu souffert, mais le dernier est placé à une trop grande hauteur. Les travaux de Paolo pour les galeries furent assez nombreux. Des portraits, des Vénus, des Adonis, des Amours, des Nymphes, et d'autres figures semblables, où il pouvait briller par l'agrément des formes, le caprice des coiffures, l'originalité des inventions, furent les sujets les plus familiers à ses pinceaux; on en voit dans plusieurs galeries, et dans la galerie impériale même. Parmi les sujets sacrés qu'il aimait le plus, était le Mariage de Ste-Catherine; il en peignit un des plus savamment étudiés pour la galerie royale de Pitti. Il fit aussi un grand nombre de Saintes-Familles dans lesquelles, pour sortir de l'usage commun, il imagina des détails singuliers. On peut en lire dans Ridolfi les descriptions (*), copiées d'après un des écrits de Paolo. Mais ses tableaux de dévotion furent aussi pour la plupart de grands sujets d'histoire, tels que le Massacre des Innocents, travaillé avec autant de soin que des miniatures, dans le palais Borghese; l'Esther du roi de Sardaigne à Turin; la reine de Saba au milieu d'un groupe de ses femmes au pied du trône de Salomon, que l'on voit à Florence: c'est une acquisition nouvelle du prince régnant. Des salles, des appartements, des façades peintes à fresque, dont les sujets sont tirés soit de divers poëmes allégoriques, soit de l'histoire, se rencontrent souvent à Venise, dans les palais, et dans les maisons de campagne de

(*) Page 307.

l'État Vénitien. L'une de ces fresques, la plus digne d'être vue, est celle qui orne un château du territoire d'Asolo, appartenant à M. Manin, doge de la république vénitienne. L'architecture figurée dans cet ouvrage est de Palladio; les stucs, de Vittoria; les groupes représentant les muses avec d'autres divinités payennes, sont de Paolo. Une pareille réunion d'artistes devrait rendre ce lieu aussi célèbre parmi les maisons de délices modernes, que celle de Lucullus le fut dans l'antiquité.

Imitateurs de Paolo.

Benedetto Caliari.

L'école de Paul Veronèse commence, ainsi que celles que nous avons décrites jusqu'à présent, par des peintres de sa famille; par *Benedetto* d'abord, le plus jeune de ses frères, puis ses deux fils, *Carlo* et *Gabriele*. Benedetto est recommandable par l'amour fraternel qu'il manifesta toujours à l'égard de Paul. Il l'aida dans ses travaux d'ornements et surtout dans les perspectives, pour lesquelles il avait beaucoup de talent. Après la mort de son frère aîné il vécut dans la plus grande union avec ses neveux, les guidant par ses conseils, les aidant à leurs travaux, et assurant son héritage à leur famille. Il ne brilla point par son génie en peinture; et dans les ouvrages qu'il dirigea lui-même il sembla chercher à imiter Paolo : il y réussit dans quelques têtes avec assez de bonheur, ainsi que dans quelques draperies, mais il ne fut pas toujours égal à lui-même. A peine existe-t-il un de ses ouvrages où les connaisseurs ne trouvent aisément quelque côté faible à reprendre, même dans la Cène, dans la Flagellation, dans la Comparution de J.-C. au tribunal de Pilate, qu'il peignit dans l'église de St-Nicolas; tableaux qui sont au nombre de ses meilleures

productions. S'il s'est surpassé lui-même dans plusieurs autres peintures, comme dans une Ste-Agathe, de l'église des Anges, à Murano, on a toujours attribué cette peinture à Paolo, sous le nom du quel elle a été gravée. Ridolfi veut que Benedetto ait mieux réussi aux fresques qu'à la peinture à l'huile. Boschini et lui, qui virent ses sujets d'histoire romaine et ses fables mythologiques, peintes en couleur de pierre, dans la cour des Moceniglii, en donnent une très-haute idée. Ils s'expriment de même en décrivant des salles, ou d'autres lieux dans lesquels il eut occasion d'introduire des représentations d'architecture, et des ornements plutôt que des figures.

Carlo Caliari.

Carlo Caliari est appelé plus généralement Carletto, parce que s'étant appliqué sans modération à l'étude, il mourut à l'âge de vingt-quatre ans, comme le déclare le nécrologe de sa paroisse; ou tout au plus à vingt-six ans, ainsi que Ridolfi l'a écrit. Favorisé par la nature d'un génie semblable à celui de Paolo, et d'un caractère docile et appliqué au-delà de toute croyance, il faisait les délices de son père, et réussit, plus qu'aucun autre après lui, à imiter son style; mais Paolo, qui aurait voulu le voir supérieur à lui, ne permit point qu'en se bornant à un seul modèle, il finît par devenir, ainsi qu'il arrive en pareil cas, un aveugle sectaire. Il le mit donc à l'école du Bassano, dont la vigueur réunie à sa grace, devait, comme il le prévit, former une manière originale, supérieure à l'une et à l'autre. Lorsque Paul ferma les yeux, Carletto ne comptait que seize ou tout au plus dix-huit ans; mais il était allé si loin déja, en talent et en réputation, qu'il acheva plusieurs tableaux que son père avait

laissés imparfaits, et il ne manqua jamais de commissions. Ses peintures paraissent quelquefois être de la main de Paolo, soit qu'il ne travaillât point alors de lui-même, soit que Paolo en ait retouché quelques-unes. Des connaisseurs ont même prétendu y discerner et même pouvoir y compter les touches du pinceau de Paolo, toujours léger, élégant, inimitable. De ce genre est un tableau d'autel de San Frediano, évêque, auquel on peut ajouter une Sainte-Catherine, et quelqu'autre Saint qui est dans le musée Médicis. Ils offrent à la fois le nom du fils, et la grace du père; mais dans les ouvrages où Carlo travailla de lui-même, il ne peut plus être confondu avec Paolo, tant parce que son pinceau est plus plein, et peut-être, plus lourd, que parce que son coloris est plus vigoureux et plus monté de ton. L'on peut faire cette observation sur le Saint-Augustin de la Charité, dans la couleur duquel se montre ce mélange des deux écoles, que Paolo avait desiré.

Gabriel fit peu d'ouvrages qui ne lui appartinssent en commun avec son frère. On lit dans quelques tableaux : *Hæredes Pauli Caliari veronensis fecerunt*: c'est-à-dire dans ceux que Paolo avait laissés imparfaits et auxquels ils travaillèrent de concert. Ils continuèrent à suivre le même système dans d'autres peintures, soit pour les églises, soit pour le palais public. Ridolfi en attribue le plus grand mérite à Carlo, et après lui à Gabriel, en ajoutant que Benedetto y eut part à son tour, surtout dans les représentations d'architecture; peut-être quelqu'autre élève de Paolo travailla-t-il encore avec eux. L'on y retrouve les principes du maître et jusques à ses études et à ses figures mêmes. Cepen-

Gabriele Caliari.

dant on y aperçoit quelquefois la différence de la main, comme dans le Martyre d'un saint apôtre, à Sainte-Justine de Padoue, il s'y trouve des figures tellement chargées d'ombres, qu'elles paraissent non-seulement d'une autre main, mais encore d'une autre école. Gabriel survécut aux autres peintres de la famille, et alla ensuite à Venise, vivant plus en marchand qu'en peintre, quoique l'on connaisse encore de cette époque, de ses tableaux de chevalet, avec quelques portraits en pastel, qui sont devenus très-rares. Il ne cessa jamais du reste, de visiter les ateliers des peintres, et de les aider de ses conseils lorsqu'ils les lui demandaient. Parvenu à l'année 1531, si mémorable à cause de la peste qui désola l'Italie, et instruit par le véritable code de l'humanité, qui est l'évangile, il exposa généreusement sa vie pour secourir ses concitoyens mourants; et il la perdit en exerçant ce pieux devoir.

Passant ensuite aux autres élèves de Paolo et à ses imitateurs, je ne crois pas qu'il soit aisé d'en déterminer le nombre; car, s'étant plus qu'aucun autre livré avec délices à un art qui a l'agrément pour objet, et qu'il préférait à tout, il devait surpasser tout autre dans le nombre de ses imitateurs; et, selon l'observation de Zanetti, il en eut de si heureux, que des connaisseurs médiocres peuvent facilement le confondre avec ceux de son école, s'ils ne font point attention à deux choses, dans lesquelles aucun ne l'égala; et ce sont, dit cet écrivain, « la finesse et la grande légèreté « de son pinceau jointes à une profonde intelligence; « et une grace rapide, animée, sublime, surtout dans « les formes des têtes. » Il est à remarquer d'ailleurs, que ses élèves varièrent avec le temps, et la prépa-

ration de leurs toiles, et les procédés de leur coloris, et qu'ils se rapprochèrent peu à peu du style de l'époque suivante.

Le Zanetti ne classa parmi les Vénitiens que *Parasio Michele* (1), qui, riche des dessins de Paolo, et habile dans l'art de les colorier, produisit plusieurs ouvrages qui font honneur à son talent, surtout une Piété qu'il mit dans une chapelle de sa famille à l'église de Saint-Joseph; et il y ajouta son portrait. Les habitants de Conegliano nous ont conservé la mémoire d'un de leurs concitoyens, nommé *Ciro*, duquel ils citent un tableau de la Nativité de J.-C. Cet ouvrage est, autant qu'on peut le désirer, dans le goût de Paolo; ce qui le fit transporter de l'église des Réformés de cette ville à Rome même. Il faut ajouter que l'auteur était jeune, Parasio Michele.

(1) Le P. M. Federici a découvert, dans l'année 1803, un nouvel élève de Paolo, puis de Carletto, né, ainsi que le Parasio, à Venise. Il le nomme Giacomo Lauro, ou Giacomo de Trévise, parce qu'ayant été conduit fort jeune dans cette ville, où il s'établit ensuite, ceux qui le connaissaient ne le désignèrent jamais par un nom de patrie qu'en l'appelant Trévisan. C'est ainsi qu'en ont parlé plusieurs anonymes, contemporains, ou à peu près, des manuscrits desquels, le religieux, dont nous citons l'autorité, a tiré beaucoup de détails sur les peintures que le Lauro exécuta dans sa nouvelle patrie. Il y avait acquis l'estime des Pères de Saint-Dominique, dans l'église desquels il peignit le célèbre tableau d'autel représentant Saint-Roch, et dans lequel il exprima, d'une manière si tragique, le terrible fléau de la peste. On peut relever comme une circonstance très-honorable pour ce peintre (lequel, d'ailleurs, mourut encore jeune), que ce tableau d'autel, ainsi que ses autres peintures à l'huile et à fresque, avaient été attribuées, jusqu'à présent, tantôt à Carlo, tantôt à d'autres peintres moins célèbres, mais toujours habiles, et de l'ancienne école.

et ne parvint point à son âge mûr. Castelfranco vante *Cesare Castagnoli* comme un élève de Paolo : mais, dans ses nombreuses peintures à fresques, il n'a guère d'autre mérite qu'un certain esprit, une extrême promptitude et une grande abondance d'idées. Il reste de son frère *Bortolo* des tableaux à l'huile, dans lesquels on trouve moins d'agrément et d'originalité, mais qui lui ont cependant valu un degré d'estime au-dessus de César.

Cesare e Bartolommeo Castagnoli.

Angelo Naudi.

Angelo Naudi, peintre italien, a obtenu de grands éloges de Palomino pour ce qu'il fit dans les résidences royales, et dans plusieurs églises de l'Espagne, où il fut peintre de la cour de Philippe. Nous avons quelque raison de soupçonner qu'il reçut des leçons de Paolo, ou que plutôt il prit son style en l'étudiant et en le copiant, à l'exemple de Bombelli et de beaucoup d'autres; car cet écrivain, estimable d'ailleurs, a quelquefois adopté, à l'égard des maîtres, beaucoup d'opinions douteuses. Laissant de côté les autres étrangers qui sont en grand nombre, nous ne ferons mention présentement que des Véronnais, afin que Paolo ne paraisse point ici sans le cortége des élèves qu'il a formés à sa patrie.

Luigi da Friso.

Luigi Benfatto, surnommé *del Friso*, neveu de Paolo par sa sœur, et son *commensal* pendant plusieurs années, suivit ses traces dans les premiers temps, ou plutôt, se traîna servilement sur ses pas. Il prit ensuite une manière facile et dégagée, assez rapprochée de la liberté des maniéristes : quelques-uns croient qu'il ne se livrait à cette espèce de négligence que pour ceux de ses ouvrages qui lui étaient payés à bas prix.

Dans l'église de St-Raphaël, il rappelle, plus qu'ail-

leurs, la manière de Paul Véronèse; dans d'autres, il a plus de conformité avec Palma. *Maffeo Verona*, élève et gendre de Paolo, l'imita avec plus d'esprit et de franchise; mais le trop de vermillon dont il coloria ses chairs diminue beaucoup de son mérite. *Francesco Montemezzano* de Vérone s'approcha du chef de l'école beaucoup plus souvent que les deux précédents. Il se distingua d'une manière brillante dans une Annonciation des Observantins de la Vigna. Il fut aussi employé dans le palais ducal; il a quelques traits de ressemblance avec le Caliari, dans les têtes, dans les draperies, dans la beauté des images. Du reste, son pinceau est languissant, et son coloris est faible; son tableau placé à l'église de St-Georges, et représentant une Apparition du Christ à la Madeleine, pâlit véritablement auprès de celui de Paolo, qui est un des plus brillants qui nous restent de cette école. On pourrait joindre à ces trois peintres d'autres Véronnais, tels que l'*Aliprando* et *Anselmo Canneri*, nommé par Vasari comme un auxiliaire très-distingué de Paul Véronèse. Mais, parmi tous les Véronnais, celui qui offrit le plus de conformité avec Caliari, lorsqu'il le voulut, et qui fut en même temps son compagnon, son émule et son ami, fut *Battista Zelotti*, qui, enseigné dans la même Académie, le seconda quelquefois dans ses travaux, et d'autres fois travailla et enseigna seul, mais en suivant presque les mêmes traces; Vasari en parle avec beaucoup d'éloge dans la vie de San Micheli, où il le nomme Battista de Vérone, et le met au nombre des disciples de Tiziano. J'ai vu, de sa main et selon le style de ce grand maître, une Sainte-Famille dans la galerie Carrara, qui a déja été citée

Maffeo Verona.

Francesco Montemezzano.

Aliprando et Anselmo Canneri.

Battista Zelotti.

plusieurs fois; et c'est sans doute à l'étude de ce même style qu'il faut attribuer cette chaleur de teintes qui l'emporte souvent sur celle de Caliari même, ainsi que cette pureté de dessin dans laquelle Zanetti croit qu'il l'a surpassé, quoique beaucoup d'autres soient d'un avis différent. Il est certain qu'il lui fut très-souvent supérieur en élévation, particulièrement dans tout ce qui est peinture à fresque; vérité que Paolo reconnaissait lui-même, ce qui lui fit desirer de l'avoir pour compagnon dans des travaux de ce genre. Il avait aussi une grande fécondité d'idées, une légèreté de pinceau très-remarquable, et ses compositions étaient judicieuses et savantes. Il aurait été un second Paolo, s'il l'eût égalé pour la beauté de ses têtes, pour la variété, pour la grace de ses figures. En effet, ses ouvrages furent quelquefois attribués à Paolo, et même ceux qu'il fit pour le Conseil des X se trouvent gravés sous ce nom par *Valentino le Febvre.*

Ce fut, sans aucun doute, l'un des premiers peintres de son temps, mais il est moins connu qu'il ne l'aurait mérité, parce qu'il travailla pour la plupart du temps à fresque, et loin des grandes villes, souvent dans des villages, dans des maisons de campagne ou dans des châteaux. Un de ses ouvrages les plus considérables est au Catajo, maison de plaisance du marquis *Tommaso Obizzi*, où, vers l'année 1570, il figura dans plusieurs salles les fastes de cette ancienne et illustre famille, avec tous les personnages revêtus de leurs toges et de leurs armes. Cette résidence est visitée par tous les étrangers qu'y attire sa magnificence et la réputation de ces peintures, aussi bien que celle du précieux musée d'antiquités que son noble possesseur y a ras-

semblé : entreprise qui date de très-peu d'années, mais qui fait beaucoup d'honneur à l'État Vénitien par le goût avec lequel elle a été exécutée ainsi que par la richesse et par la rareté des objets que ce musée contient.

Zelotti n'égala point Paolo dans l'art de peindre à l'huile. Cependant il s'en approcha au point que la Chûte de St-Paul, et la Pêche des Apôtres qu'il fit à la cathédrale de Vicence, sont regardés par quelques-uns comme des ouvrages du Caliari.

Cette ville fut le principal théâtre de sa gloire; il s'y arrêta pendant quelque temps, et transforma en peintre un *Antonio*, surnommé *Tognone*, jeune garçon qui lui broyait les couleurs. On montre dans la ville quelques peintures à fresque de ce dernier, que Ridolfi a honoré en écrivant sa vie et en faisant son éloge. Zelotti se trouva à Vicence et seul et en même temps que Paolo; et par le moyen d'un élève habile, il y établit une école qui participa du goût de l'un et de l'autre maître. J'en réserve l'histoire pour l'époque suivante. Tognone.

C'est ici le lieu de prévenir les lecteurs que les styles décrits jusqu'à ce moment dans l'école vénitienne ne sont pas les seuls qui y furent suivis. Ridolfi en fait l'observation dans sa préface, et il se plaint de ce que par les incendies survenus dans la ville, ou par la faute des écrivains, il s'est perdu des notices qui auraient pu ajouter à l'intérêt de son histoire. En effet, il ignora non-seulement beaucoup à l'égard des peintres les plus anciens, mais dans l'époque que nous décrivons, il omit de parler de *Jacopo Fallaro* et de *Jacopo Pisbolica*, que le Vasari a rappelés avec éloge en citant Fallaro, Pisbolica.

du premier un San Giovanni Colombino, aux Dominicains *delle Zattere*, et du second une Ascension de J.-C., à Ste-Marie Majeure. Il omit en outre *Vitrulio*, duquel on voit à Monte Novissimo plusieurs tableaux signés de son nom. En observant la manière de ces derniers, jointe à d'autres indices, nous pouvons les ranger dans l'époque du Titien. Ridolfi en a rappelé un autre avec quelque détail; celui-ci, né à peu près dans le même temps que Paolo, vécut plusieurs années après lui, mais toujours dans une situation médiocre, parce qu'ayant une assez bonne manière de colorier, il eut peu de talent quant à l'invention et au dessin. Il se nommait *Antonio Foler*, et pour être convaincu de sa médiocrité il suffit de voir son martyre de San Stefano, à l'église du même nom, ouvrage le meilleur que l'on connaisse de son pinceau. Il eut néanmoins quelque mérite pour les petites figures.

Vitrulio.

Antonio Foler.

Avant de terminer l'histoire de cette époque je dois encore nommer deux peintres, l'un étranger, l'autre vénitien, qui eurent un style tout à fait différent de ceux que nous avons décrits jusqu'à ce moment. Le Vénitien est *Battista Franco*, appelé aussi *Semolei.* J'en ai déja parlé dans plusieurs endroits du premier volume, et principalement à l'occasion du Baroccio, dont il fut le maître. Il avait étudié à Rome et avait été si loin dans le dessin, qu'on le comptait parmi les plus habiles imitateurs de Michel-Ange; mais en voulant affecter ce style à St-Jean décollé, église des Florentins à Rome, il tomba dans la pesanteur.

Styles étrangers à Venise.

Battista Franco.

Les autres peintures de cet artiste que j'ai vues à la cathédrale d'Urbin, et dans celle d'Osimo, où il peignit en 1547, à Bologne et à Venise, n'offrent

point le même défaut. Il m'a toujours paru suivre Michel-Ange avec discernement, et avoir dans son coloris plus de vigueur que la plupart des Florentins. Il est plus facile de le reconnaître dans l'État Pontifical qu'à Venise, sa patrie, où il paraît qu'il se retira vers la fin de sa vie, puisque il fut un de ceux qui furent choisis en 1556 pour travailler dans la bibliothèque de St-Marc. Il y figura la fable d'Actéon, avec quelques sujets allégoriques. On y voit d'ailleurs peu de ses peintures exposées en public. Il mourut en 1561.

L'étranger est *Giuseppe Porta della Garfagnana*, qui a déja été nommé, ainsi que le précédent, lorsque nous avons passé en revue l'école romaine : instruit à Rome par Francesco Salviati, il en prit le surnom, ce qui fait qu'il est quelquefois appelé dans l'histoire, Salviati le jeune. Il vint avec son maître à Venise lorsque celui-ci, invité par le patriarche *Grimani*, peignit dans son palais sa célèbre Psyché qu'on y voit encore ainsi que deux tableaux de Porta qui sont placés tout auprès. Francesco partit promptement de cette ville, et Vasari en donne une assez mauvaise raison en disant que ce pays n'est pas celui des bons dessinateurs. Les succès de Porta, qui s'établit et mourut à Venise, prouvent le contraire. Instruit par Francesco dans l'art du dessin, il conserva tout le caractère de l'école florentine, mais en anima seulement les teintes d'une manière analogue au goût de l'école de Venise, et néanmoins il fut approuvé par le Titien. Il fut aussi choisi avec Paolo et d'autres peintres du premier ordre pour peindre dans la bibliothèque de St-Marc, et continuellement employé dans des travaux à fresque et à l'huile, soit pour des particuliers, soit pour le service

Giuseppe Porta.

public. On l'a toujours considéré dans cette ville comme l'un des plus habiles maîtres de son temps (1). Il a laissé plusieurs tableaux d'autel, parmi lesquels est une Assomption très-belle placée aux Servites de Venise, et une Descente de croix à Murano d'une invention tout à fait neuve, pleine d'expression, et remarquable par un grandiose qui n'est point commun dans cette école. Il répéta ce même sujet dans d'autres occasions; il se trouve dans un de ses tableaux qui faisait partie de la Galerie Ducale de Modène, et qui depuis a passé à Dresde.

Jacopo Sansovino.

Le lecteur n'aura point lieu d'être surpris en trouvant, au nombre des peintres de cette école, *Jacopo Sansovino*; surnom qu'il tenait aussi de son maître ainsi que nous l'annonçons dans l'index. Celui-ci a des droits à l'estime des Vénitiens pour la supériorité avec laquelle il exerça parmi eux la sculpture en travaillant aux ornements des édifices publics, et même l'architecture, car ces deux professions étaient celles auxquelles il s'était livré le plus: mais il ne laissa pas d'avoir à Venise quelque influence sur la peinture, ou au moins sur le dessin; art pour lequel il avait reçu des leçons d'Andrea del Sarto à Florence. La plupart des artistes dépendaient de lui, qui était le chef ou le directeur du bâtiment de St-Marc; et l'on sait qu'il fut chargé de faire quelques dessins de mosaïques que je n'ai toutefois point trouvés désignés : vraisemblablement ce sont ceux des parois de l'autel du Sacrement, ainsi que Zanetti l'a conjecturé après les avoir examinés.

(1) V. Boschini, *Cart.*, page 150; Zanetti, page 494.

Sans nous arrêter, en parlant des styles étrangers, au chevalier Zuccaro, à Passignano, et à d'autres que nous avons déja observés dans les écoles auxquelles ils appartiennent, nous indiquerons en passant, *Joseph Calimberg* ou *Calimperg*, Allemand de naissance, qui vécut fort long-temps à Venise, où il mourut vers l'an 1570. Il reste de sa main, aux Servites, la Bataille de Constantin; et, s'il conserva le même goût dans d'autres ouvrages, je n'hésite pas à le regarder comme un bon peintre pratique mais un peu lourd. On doit encore rappeler, avant de passer aux maniéristes et aux peintres ténébreux, un *Jean de Chere*, Lorrain, qui fleurit parmi les élèves des meilleurs maîtres vénitiens, et qui peignit un sujet d'histoire dans la salle du Grand Conseil. On trouvera d'autres ultramontains en lisant le Guide de Venise; mais je continuerai, ainsi que dans les autres écoles, à ne nommer que les plus remarquables.

Le lecteur a pu voir, dans le cours de cette histoire, que certains genres de peinture n'étaient point encore classés séparément avant ce seizième siècle. Les peintres de figures imitaient toutes sortes d'objets, et s'en servaient pour orner leurs compositions. Les paysages, les animaux, les fruits, les fleurs, la perspective, n'étaient que les accessoires de l'art principal; et ils offraient autant de difficultés aux grands maîtres que Phidias en avait éprouvées après avoir fait son Jupiter, pour former le trône où il devait paraître assis. L'on commença peu à peu à distinguer ces détails de la peinture, et à les traiter séparément. Les Flamands furent les premiers qui, en consultant chacun son genre de talent, choisirent l'une ou l'autre de ces parties diverses, Paysagistes.

et composèrent des tableaux où le paysage, par exemple, fut le sujet principal, et où la figure tint lieu d'accessoire. Or, on doit convenir avec Bellori que *les plus habiles d'entre eux trempèrent leurs pinceaux dans les belles couleurs vénitiennes*, et que ce fut là un des plus beaux titres de gloire de l'école de Venise. Les Italiens, à leur tour, parvinrent à traiter séparément et avec succès les genres divers de peinture, et surtout les paysages. Titien traça aux paysagistes la véritable route, quoique d'ailleurs tous ses sites soient faits pour les figures, et qu'il n'ait jamais donné la seconde place à celles-ci. La duchesse de Massa Carrara avait un de ces paysages, avec une Ste-Famille, et elle le laissa, en mourant, au prince D. Carlo Albani, de Milan. C'est un des ouvrages les plus agréables que j'aie vus de Titien. Ce grand peintre fut imité par une multitude de Flamands; et, parmi les Vénitiens, on vit un *Giovanni Mario Verdizzotti*, littérateur, dont il était l'ami, et qui, dirigé par lui, peignit des paysages très-estimés dans les galeries, où, au surplus, ils sont fort rares.

Gio. Mario Verdizzotti.

Les Bassani offrirent les premiers modèles des petits tableaux de quadrupèdes et d'oiseaux, qui sont d'autant plus faciles à reconnaître, que ce sont des répetitions de ceux que l'on voit dans leurs tableaux d'histoire: ils ne sont cependant pas aussi multipliés que ces derniers, et je ne me souviens pas d'en avoir vu ailleurs que dans l'État Vénitien. *Genzio* ou *Gennesio Liberale*, du Frioul, fut très-habile à peindre des poissons; mérite que Vasari et Ridolfi se sont plu à lui accorder. Le goût des grotesques fut apporté de Rome à Venise par un citoyen de cette république, lequel a déja été nommé ailleurs comme supérieur en ce genre: ce fut

Animaux.

Genzio Liberale.

Grotesques.

Morto da Feltro, qui travailla, de concert avec Giorgione, à Venise, où cependant il ne reste aucun vestige de son pinceau; mais on y voit encore, dans le palais Ducal, les grotesques peints par Battista Franco, qui, comme lui, en avait vu des modèles antiques à Rome. *Giovanni* d'Udine, qui, dans l'ouvrage du Vasari, est nommé, tantôt *Nanni*, tantôt *Ricamatore*, en fit aussi dans le palais Grimani pour le patriarche d'Aquilée, son mécène. Ce Giovanni fut très-célèbre dans ce genre de peinture, et presque unique dans l'art de représenter au naturel toute espèce d'oiseaux, de quadrupèdes, de fleurs et de fruits. Je l'ai nommé dans l'école de Giorgione, et j'en ai parlé avec plus d'étendue dans celle de Raphaël; car il vécut peu de temps avec son premier maître et dans la haute Italie; tandis qu'il fit un long séjour à Rome, et résida pendant quelque temps à Florence. On montre, dans quelques collections, de ses petits tableaux d'oiseaux ou de fruits peints à l'huile; mais ils sont, je crois, d'une authenticité douteuse. Ce n'est pas, cependant, qu'il ne peignît à l'huile, malgré l'extrême difficulté de trouver des ouvrages de ce genre qui soient réellement de sa main, ou qu'il ne sût point faire de plus grandes figures que ne sont celles des faunes, des enfants et des nymphes, dont il se plaisait à embellir ses paysages. Vasari fait mention de quelques-uns de ses étendards, dont l'un, peint à Udine pour la confraternité de Castello, représente la Ste-Vierge avec l'Enfant-Jésus et un Ange qui lui offre les vœux et les hommages de cette congrégation : l'original, quoique altéré, subsiste encore, et l'on en voit une copie dans la chapelle faite par Pini en 1653. Il existe, en outre, dans le palais archiépis

Morto da Feltro.

Giovanni d'Udine.

copal, une salle dans laquelle on voit, parmi des grotesques, deux sujets évangéliques dans des proportions moyennes; ils n'offrent pas la même perfection que l'ornement, mais ils sont très-précieux par leur rareté.

L'abbé Boni a rassemblé, dans une lettre remplie d'érudition, des détails sur plusieurs autres ouvrages que ce peintre fit pour Udine et pour ses environs, et sur l'étendard ou la bannière dont nous venons de parler. S'il était permis de former quelque conjecture sur les écoles de Giovanni et du Feltrino, je serais tenté de donner pour élève à l'un des deux, *Giorgio Bellunese*, peintre qui, suivant l'expression de Cesarini, excella *dans les bordures d'ornement et dans tous les petits détails*, et qui fut, en outre, un très-habile miniaturiste : il florissait à San Vito, lieu du Frioul, vers la moitié du seizième siècle : le temps, le lieu, le caractère de ses ornements, paraissent favoriser cette supposition.

Giorgio Bellunese.

Perspective.

La perspective eut, pendant ce siècle, beaucoup d'encouragements dans l'État Vénitien, où le Sansovino, le Palladio, puis d'autres architectes célèbres, donnèrent des modèles accomplis d'édifices aussi magnifiques que bien conçus : où Daniel Barbaro composa d'utiles traités de perspective, et où l'on commença à voir avec plaisir dans la peinture, l'imitation des colonnades, des galeries et des corniches, que des espaces trop resserrés ne permettaient point à l'architecture d'introduire dans des salles. Cristoforo et Stefano Rosa eurent un talent particulier dans ce genre; ces deux peintres, de Brescia, liés tous les deux d'une étroite amitié avec le Titien, lui prêtèrent leurs pinceaux pour ajouter des ornements d'architecture à plu-

Cristoforo et Stefano Rosa.

sieurs de ses ouvrages ; à Brescia, à Venise, et surtout dans le vestibule de la bibliothèque de St-Marc, on voit encore de leurs perspectives qui sont si bien faites, qu'elles trompent les yeux, par le relief qu'elles semblent offrir, et qu'observées de différents points de vue, elles produisent toujours un bon effet. Cette école dura pendant plusieurs années dans leur patrie, et fut continuée par *Bona*, autre bon peintre de figures, et par d'autres artistes. Boschini en fait l'éloge dans plusieurs passages de son ouvrage en vers, et particulièrement à la page 225, ou il dit, que Brescia est le berceau de cet art, c'est-à-dire, dans l'État Vénitien. Bona.

Enfin, l'art des mosaïques *en pierre et en verres coloriés*, parvint alors à Venise à un tel point de perfection, que Vasari a manifesté sa surprise, et qu'il assure que *l'on ne pourrait mieux faire avec les couleurs* (1). L'église de St-Marc, ainsi que son portique, était, et est encore aujourd'hui, un musée incomparable, dans lequel, à dater du onzième siècle, on peut observer par degrés le dessin de chaque époque jusqu'à la nôtre, dans une multitude de mosaïques, commencées par des Grecs, et continuées par des Italiens. Elles représentent pour la plupart des sujets de l'ancien et du nouveau Testament, et fournissent des Mosaïque.

(1) On avait essayé, à Florence, de le faire revivre. William Roscoe, dans la Vie de Laurent de Médicis (T. IV, page 49, édition de Pise), raconte que celui-ci avait employé Gherardo, miniaturiste, et Domenico Ghirlandaja, pour travailler à des mosaïques dans la chapelle de San Zanobi : mais ce travail, commencé avec succès, fut interrompu par la mort de Laurent même ; ainsi ses tentatives, remarque l'historien, furent en quelque manière inutiles, et la gloire en parut réservée à Venise.

notions intéressantes, à la fois, pour l'antiquité ecclésiastique, et pour l'antiquité civile. Depuis très-long-temps, une partie de mosaïques les plus anciennes, étaient ou détruites ou dégradées, et l'on avait pris la résolution de les remplacer par de nouvelles. Il n'est pas invraisemblable que, l'art de la peinture ayant été renouvelé, on ait voulu aussi, dans celui de la mosaïque, bannir entièrement le goût des Grecs. Il est certain que, pendant ce siècle, on rencontre aussi bien que dans les peintures, ce style mixte appelé antico-moderne. Il suffit de citer la chapelle de' Mascoli, décorée par *Michele Zambone*, avec des sujets de l'histoire de la Vierge; travail d'une délicatesse exquise, dessinés selon le style des Vivarini. Le même projet subsistait encore au temps du Titien, il encourageait lui-même ce renouvellement, et aida, même de ses dessins, plusieurs artistes en mosaïque. *Marco Luciano Rizzo*, et *Vincenzo Bianchini*, furent les premiers qui, vers l'an 1517, réformèrent complètement cet art; et c'est au second de ses artistes que l'on doit ce célèbre Jugement de Salomon, qui orne le peristyle de St-Marc. Ils furent bientôt surpassés l'un et l'autre par *Francesco* et *Valerio Zuccati* de Trévise (ou plutôt de la Valteline), fils de ce Sébastien qui avait donné à Titien, encore enfant, les premiers rudiments de la peinture. On voit aussi de ces deux derniers, dans le même peristyle, un St-Marc, avec plusieurs prophètes et plusieurs docteurs, et avec deux autres sujets que l'on peut dire être les meilleures mosaïques qu'ait produit le siècle de la peinture. J'ai vu des tableaux d'église et des tableaux de cabinet du même goût, et la galerie royale de Florence a, dans ce genre, un por-

Michele Zamboni.

Marco Luciano Rizzo et Vincenzo Bianchini.

Francesco et Valerio Zuccati.

trait du cardinal Bembo, fait par Valerio : on sait aussi que la république envoya en présent à la cour de Savoie, un San Girolamo, de la main de Francesco.

Après ces deux frères que Vasari a nommés, par erreur, tantôt Zuccheri, tantôt Zuccherini, Arminio fils de Valerio, acquit à son tour des droits à l'estime par son talent, et il semble que ce fut un don particulier à cette famille, que d'assembler les pierres et les verres de couleur avec un art admirable. Ils eurent en outre une grande intelligence du dessin, laquelle se manifesta surtout dans les ouvrages de Francesco, qui avait été peintre avant de devenir mosaïste. La famille des Bianchini n'eut point des principes aussi solides de cet art, non plus que les autres artistes qui travaillaient alors à Saint-Marc. Tous ensemble, excités par l'envie, suscitèrent une espèce de guerre aux Zuccati, qui avaient employé le pinceau pour suppléer quelque partie d'un travail qui devait se faire dans une mosaïque; et ils ne cessèrent de déprécier le talent de Valerio, à qui véritablement le Titien et son fils avaient prêté quelque secours. Il serait trop long de rapporter les persécutions, les procès, les subtilités des meilleurs professeurs, et toutes les suites fâcheuses de cette inimitié; toutes choses que Zanetti a recueillies d'après des écrits authentiques, et qu'il a racontées en détail. Il conclut, toutefois, en donnant de grands éloges aux Zuccati, et en même temps à Vincenzio Bianchini. Presque tous avaient une si grande intelligence du dessin, qu'une simple esquisse leur suffisait pour en former un travail. Les autres, pour la plupart, eurent besoin de cartons, et même de peintures bien finies pour en tirer des mosaïques; encore les exécu-

Arminio Zuccati.

taient-ils d'une manière bien inférieure à celle des précédents. Zanetti range parmi eux Domenico, frère de Vincenzio Bianchini, et Giovanni Antonio, son fils; puis, *Bartolommeo Bozza*, d'abord élève, et ensuite accusateur avec les deux autres, des Zuccati. Au temps de ceux-ci, l'on mit principalement en œuvre les compositions de Salviati et du Tintoret. Après eux vinrent *Giovanni Antonio Marini*, élève du Bozza, et *Laurent Ceccato*, artistes estimés; puis, *Luigi Gaetano*, *Jacopo Pasterini*, et enfin, *Francesco Turessio*, dont les mémoires se terminent à l'année 1618. Ces derniers travaillèrent sur les cartons des deux Tintoret, de Palma le jeune, de Maffeo Verona, de Leandro Bassano, de l'Aliense, de Padovanino, de Tizianello, et de quelques autres. Vers l'an 1600, commence une succession d'artistes moins connus, des ouvrages desquels on peut voir la nomenclature à la fin de l'estimable ouvrage qui a pour titre : *Della Pittura Veneziana*. Cependant, ils n'ont décoré de leurs compositions modernes que des parois nouvelles; car, dès l'an 1610, il parut un décret qui défendait expressément de porter atteinte aux mosaïques anciennes de quelque mauvais goût, et quelque grecques qu'elles fussent; et qui ordonnait en même temps que, dans les endroits où elles menaçaient ruine, on en prît les dessins pour les rétablir, avec exactitude, telles qu'elles étaient d'abord; de cette manière l'on conserve à la postérité une série de monuments, unique en son genre, soit en Italie, soit dans le monde entier.

Domenico, Gio. Antonio Bianchini.

Bozza.

Marini.

Ceccato. Gaetano, Pasterini, Turessio.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Les maniéristes font dégénérer la peinture dans le dix-septième siècle.

C'est une fatalité attachée aux choses humaines que de n'avoir point de durée; et l'expérience des siècles apprend à l'homme, qu'il doit s'attendre à leur décadence, bientôt après les avoir vues à leur plus grande élévation. La gloire de la prééminence, dans quelque genre que ce soit, ne s'arrête pas long-temps dans un même lieu, ou chez une seule nation. Elle change de climats. Ceux qui allaient hier recevoir des lois d'un peuple, leur en imposent aujourd'hui; et ceux qui sont aujourd'hui les maîtres d'une nation, ambitionneront demain, de devenir du moins ses humbles disciples.

Je pourrais rendre cette proposition évidente par plus d'un exemple, mais ce serait un soin superflu. Quiconque a la moindre teinture de l'histoire, soit politique, soit littéraire, ou qui n'est point étranger aux événements du temps dans lequel nous vivons, en trouvera bientôt des preuves sans avoir besoin d'un écrivain qui les rassemble et qui les lui indique. Nous avons vu des révolutions semblables dans la peinture des deux écoles florentine et romaine, lesquelles, une fois parvenues au comble de leur gloire, commencèrent à décliner, précisément lorsque celle de Venise s'élevait. Nous verrons maintenant cette dernière décroître à la même époque où l'école de Florence se relevait encore, et où celle de Bologne allait briller de son plus grand éclat; et (ce qui est le plus étonnant) à l'aide des mo-

dèles de l'école vénitienne. Telle fut cependant la marche des Bolonais : ils étudièrent d'après les Carraches, d'après Titien, d'après Giorgione, d'après Paolo, d'après le Tintoret; et ils créèrent des styles, puis formèrent des élèves qui honorèrent tout le dix-huitième siècle. Les Vénitiens étudièrent d'après les mêmes modèles, et ils y puisèrent ce goût maniéré, répréhensible en eux et davantage encore dans leurs disciples. Ceux-ci, après avoir fait leurs premières études en observant les peintres classiques, et s'être formé une pratique peu soignée pour le dessin et pour le coloris, s'occupaient à remplir des grandes toiles de figures, non pas imitées du vrai, mais des gravures ou des peintures d'autres artistes, ou même créées d'après leur propre fantaisie; et plus ils avaient fait vite, et mieux ils croyaient avoir fait. Je ne suis pas éloigné de croire que les exemples du Tintoret n'aient apporté, peut-être, plus de préjudice que d'utilité à ce siècle. Très-peu de peintres cherchaient à rivaliser avec la profondeur de son savoir, qui, en quelque sorte, sert de voile à ses défauts : sa promptitude, ses négligences, l'impression, ou la préparation de ses toiles, étaient ce qu'ils imitaient le plus volontiers, et l'autorité imposante de son nom, était l'excuse de leurs vices. Cependant, les premiers qui n'avaient point encore perdu entièrement le souvenir des théories du bon siècle, ne se précipitèrent point dans certains excès, et même, au moyen de leur esprit et de leurs teintes, se soutinrent mieux que les maniéristes florentins et romains; mais ceux qui leur succédèrent, eurent des écoles qui s'écartèrent plus que jamais des anciens principes ; ce qui doit être dit sans préjudice des bons artistes qui fleurirent dans

ce même temps. Les siècles où le bon sens disparaît tout à fait, sont rares. Au milieu de la barbarie même du bas Empire, nous trouvons quelques bustes en marbre des Césars, et quelques-uns de leurs médaillons qui se rapprochent du bon goût; et de même à l'époque que nous parcourons, se trouvent des génies qui surent, ou entièrement, ou en grande partie, se préserver de la corruption générale, et résister à l'influence de leur siècle (1).

Jacopo Palma, le jeune, ainsi appelé pour le distinguer de l'autre Jacopo, son grand oncle, fut un peintre que l'on pourrait appeler également le dernier de la bonne époque, et le premier de la mauvaise. Né en 1544, et ayant reçu ses premiers rudiments d'Antonio, son père, peintre sans talent, il s'exerça d'abord à copier Titien, et plusieurs autres des peintres de Venise. A l'âge de quinze ans, il fut pris sous la protection du duc d'Urbin, et conduit dans sa capitale, puis à Rome, où il resta pendant huit ans. Là, il se pénétra des meilleurs principes en dessinant l'antique, en copiant Michel-Ange et Raffaello, et surtout en étudiant les clairs-obscurs de Polydore. Ce dernier était son modèle favori, et après lui le Tintoret, parce qu'il était naturellement porté à donner à ses figures une certaine élégance et un certain esprit que l'on admire dans ces grands maîtres. Il retourna ensuite à Venise où il se fit connaître par quelques travaux qu'il exécuta, avec autant de soin que d'intelligence, et il y a des professeurs qui le placent au premier rang, à cause des bons principes de l'école romaine,

Jacopo Palma le jeune.

Antonio Palma.

(1) *Et tenuere animum contra sua sæcula rectum.* (Propert.)

et des meilleurs de celle de Venise, qu'ils reconnaissent en lui. Zanetti remarque qu'il y a de ses ouvrages qui ont été attribués par des professeurs à *Giuseppe del Salviati*, du mérite duquel, à l'égard du dessin, et de la solidité de son style, nous avons parlé il n'y a pas long-temps. Les ouvrages qu'indique le Zanetti sont tous exécutés avec une certaine facilité qui caractérise le talent de cet artiste; talent non moins dangereux en peinture qu'en poésie. Malgré tout ce qu'il s'efforçait de faire pour se produire, il était peu employé; les places étaient déja prises par de grands artistes, par le Tintoret et par Paul Véronèse, et c'était à eux que les commissions les plus profitables tombaient en partage. Palma finit, cependant, par trouver moyen de s'introduire comme tiers, en gagnant par ses manières respectueuses le Vittoria, architecte et sculpteur fort accrédité, qui était l'arbitre de tous les travaux, même de ceux qui étaient confiés aux peintres. Vittoria mécontent du peu de déférence que lui montraient le Robusti et Paolo, se mit à favoriser Palma, et même à l'aider de ses conseils, ce qui fit bientôt sa réputation. Nous avons rapporté comment le Bernini avait fait la même chose à Rome, contre le Sacchi en faveur du Cortona, au très-grand préjudice de la peinture; tant il est vrai que les passions sont les mêmes dans tous les temps, et qu'en suivant en tous lieux les mêmes directions, elles reproduisent sans cesse les mêmes effets.

Il ne se passa pas beaucoup de temps, avant que Palma, surchargé de commissions, ne se ralentît beaucoup de son application première; avec le temps, il devint toujours plus négligé, et lorsque ses compéti-

teurs plus âgés que lui, furent morts, ainsi que le Corona qui, dans ses derniers ouvrages, avait déja commencé à le surpasser, libre de toute rivalité, il commença par se rendre maître du terrein, et se mit à travailler avec plus de hâte. Souvent ses tableaux ne paraissent que des ébauches, comme le chevalier d'Arpino le lui disait en le raillant. Pour le déterminer à faire un tableau qui fût de niveau avec son talent, il fallait lui accorder le temps qu'il voulait, et lui promettre un prix proportionné, non pas à l'estimation des autres, mais à sa discrétion qui, véritablement, n'était pas fort grande. A ces conditions il exécuta son beau tableau de St-Benoît, pour la famille de *Moro*, à l'église de Saint-Côme et Saint-Damien. Il en avait fait beaucoup d'autres d'un mérite égal, mais dans un autre temps, à Venise. Entre autres, dans le palais public, la célèbre Bataille de Francesco Bembo. On voit encore ailleurs d'autres peintures de sa main, qui sont fort estimées; les unes ont été décrites par Ridolfi, et les autres lui furent inconnues. Telles sont, la Santa Appollonia de Cremone, le Sant' Ulbado et l'Annonciation de Pesaro, l'Invention de la croix à Urbino; tableau très-riche de figures, rempli de beautés, de variété et d'expression. Ses teintes sont fraîches, suaves, transparentes, moins gaies que celles de Paolo, plus riantes que celles du Tintoret, et quoique employées avec parcimonie, se conservent mieux que celles de certains tableaux étrangers qui sont plus empâtés. Il égala presque ces deux grands maîtres dans l'art d'animer les figures, du moins dans quelques-uns de ses ouvrages plus étudiés que les autres, comme le Châtiment des serpents, que l'on voit à San Bartolommeo; cette pein-

ture inspire la terreur. Dans toutes ses productions il a tout ce qu'il faut pour plaire, et l'on s'étonne comment un homme qui ouvrit la route au mauvais goût dans Venise, comme on le dit de Vasari à Florence, et de Zuccaro à Rome, a conservé ainsi tant d'attrait naturel, et à la fois tant d'art pour séduire les yeux, et toucher le cœur de celui qui l'observe. Guercino et Guido sentirent toute la magie de son pinceau, lorsqu'en regardant un de ses tableaux aux Capucins de Bologne, ils s'écrièrent : quel dommage qu'un homme d'un si grand talent ait cessé de vivre (*)!

Imitateurs de Palma.

Marco Boschini.

Fidèle à ma méthode de faire paraître à la suite de chaque professeur ceux qui adoptèrent ses principes, je commence par *Marco Boschini*, vénitien, qui, ayant vécu dans ce temps et ayant été l'élève de Palma, a laissé, sur les professeurs de la troisième époque, des Mémoires que l'on ne rencontre point dans d'autres livres. Il s'occupa de la gravure en cuivre, plutôt que de la peinture, mais il eut aussi du mérite dans cet art, tantôt en imitant Palma, comme l'annonce la Cène de Jésus-Christ, que l'on voit dans la sacristie de San Girolamo, tantôt en suivant les traces du Tintoret, comme il le fit pour un tableau qui reste de sa main dans le territoire Padouan, et pour quelque tableau de cabinet qui existe de lui à Venise, selon ce que j'ai entendu rapporter. Il écrivit quelques ouvrages, que nous avons cités dans notre préface. Celui qui est le plus connu, est l'espèce de poëme qu'il composa en quatrains, avec ce titre bizarre : « La Carte de Navi-

Il écrit sur la peinture.

(*) Boschini, page 383.

« gation pittoresque, dialogue entre un sénateur véni-
« tien, amateur de peinture, et un professeur, sous
« les noms d'*Excellence* et de *Compère*, divisée en
« huit vents, au moyen desquels le vaisseau de Venise
« est conduit dans la haute mer de la peinture, où il
« domine en maître, à la confusion de ceux qui ne con-
« naissent pas la boussole. » De même qu'une façade dessinée à la manière gothique, peut faire juger du style de tout le reste de l'édifice; un titre tel que celui que nous venons de rapportèr, peut faire conjecturer au lecteur que tout le livre de Boschini est écrit du style le plus boursouflé du seizième siècle. On est rebuté à chaque instant par une prolixité qui ne conclut rien, par de allégories étranges, des allusions froides, des jeux de mots puérils sur chaque nom; enfin, par des phrases que l'on ne peut pas même comparer à celles du Ciampoli et du Melosio, car ceux-ci écrivirent du moins en Italien, tandis que *Boschini* déclare qu'il ne veut point affecter un idiome étranger, mais qu'il prétend parler comme le peuple vénitien. De ce patriotisme mal entendu, vinrent toutes ses injustices à l'égard de Vasari et de toutes les écoles étrangères; puis les louanges exagérées qu'il prodigue aux peintres vénitiens, en les mettant au-dessus, comme on le voit par son titre, de tous les peintres du monde, non-seulement pour la manière de colorier, mais aussi pour l'invention et pour le dessin. Ce qu'il y a de plus déraisonnable, c'est qu'il n'admet aucune différence entre les bons peintres anciens et les maniéristes de son temps, et qu'il parle comme si les maîtres du siècle précédent vivaient et enseignaient encore, ou que les modernes eussent les mêmes qualités et les mêmes avantages; équi-

voque perpétuelle de ce savant *Compère* qui enseigne, et de cette crédule *Excellence* qui écoute et approuve tout.

Si en parlant de Vasari j'ai excusé à quelques égards sa partialité, et si j'en ai rejeté la faute sur les préjugés de l'éducation, desquels l'homme se dépouille si difficilement, je dois user de la même condescendance à l'égard de Boschini; d'autant plus, qu'il eut moins d'occasions de s'éclairer, n'étant jamais allé ni à Florence ni à Rome, et ayant toujours écrit l'histoire des écoles étrangères sur des relations qu'il avait entendues. Il est vrai qu'il cite en faveur des Vénitiens, non pas un seul, mais plusieurs peintres excellents: tels que, Velasco, qui soutint à Salvator Rosa, que Raphaël ne lui plaisait presque plus après qu'il eut vu Venise; Rubens qui, étant resté à Rome pendant six ans et demi avec très-peu d'utilité pour son talent, vint réformer son style sur les exemples du Titien; l'Albani, qui regrettait de n'avoir point étudié à Venise plutôt qu'à Rome; et Pierre de Cortone qui, ayant vu l'école vénitienne, effaça et peignit de nouveau deux salles du palais Pitti, puis une autre du palais Barberini. Mais ces autorités, ainsi que d'autres que le même écrivain invoque, ne consistant, pour la plupart, qu'en des peintres qui mirent le coloris au-dessus du dessin, ne prouvent pas beaucoup pour son opinion; et il serait facile de leur opposer d'autres autorités de peintres célèbres, surtout des Anglais et des Français, qui pensent autrement. D'ailleurs ces panégyristes n'ont point loué les modernes à l'égal des anciens vénitiens; ce qui diminue beaucoup du poids que Boschini voudrait donner à leurs éloges. Du reste,

de nos jours et après que l'on a tant écrit sur la peinture italienne pour savoir en quoi les Vénitiens doivent être admirés et imités, et au contraire, ce que l'on doit rejeter, ou du moins rectifier dans leurs exemples, nous ne le chercherons pas dans les exagérations du dix-septième siècle, mais dans les critiques du nôtre. Nous ne prétendons pas, pour cela, nier que ce livre, de quelque manière qu'il soit écrit, ne contienne des notices historiques très-précieuses, et des préceptes de peinture fort utiles, surtout à ceux qui ne savent point être de ces imitateurs minutieux de la nature, lesquels se garderaient de hazarder un trait, s'ils ne le voyaient dans le modèle, et qui se contentent de faire une tête ou un corps, quels qu'ils soient, pourvu que ce soit d'après un homme; inhabiles à imaginer, lents à se résoudre, incapables de concevoir un sujet vaste, surtout des sujets de batailles, et moins encore des figures allégoriques, des animaux fabuleux ou des choses enfin qu'ils n'ont jamais vues. Cette secte de peintres, qui avait en ce temps beaucoup de prosélytes et qui n'est point éteinte de nos jours, est justement critiquée, et même ridiculisée dans le livre de Boschini: il vaudrait mieux qu'il ne louât pas d'une manière aussi immodérée la classe qui se jeta dans l'autre extrême, c'est-à-dire celle des maniéristes qui dominait alors à Venise. Mais un juste milieu est une chose si difficile! Les Bolonais nous l'enseigneront un peu plus tard. Revenons aux Vénitiens.

Beaucoup d'autres peintres cherchèrent à imiter le style de Palma. Boschini en compte six, dont la manière est tellement conforme à la sienne, que ceux qui n'ont

pas la pratique de ces signes caractéristiques, qui distinguent chaque artiste (et dans le Palma il y a un certain mélange du style romain avec le style vénitien), ne sauraient les discerner. Ces six peintres sont, Corona, Vicentino, Peranda, l'Aliense, Malombra, Pilotto. Le même Boschini les vante comme des maîtres illustres, et à la vérité, outre leur talent dans le coloris, ils furent aussi compositeurs à grande machine; ils offrent souvent ce feu et ces oppositions qui plurent encore après Titien, et ils sont dignes à tous égards de trouver place dans de belles collections : examinons-les séparément.

Leonardo Corona.

Leonardo Corona de Murano, étant devenu peintre, de copiste qu'il était d'abord, se rendit l'émule de Palma, et néanmoins fut favorisé par le Vittoria; je ne sais si c'était pour exciter quelque inquiétude dans l'esprit de Palma, ou s'il avait quelqu'autre motif. Il lui moulait quelquefois des modèles en argile pour lui faire trouver de beaux détails de clair-obscur. Ce fut avec ce secours qu'il peignit l'Annonciation à l'église de St-Jean et St-Paul; ouvrage très-estimé, aussi bien que son tableau d'autel de S. Stefano, où l'on remarque un caractère de grandeur qui arrête les regards et rappelle Titien, plus que tout autre modèle. Cependant, Corona s'attacha plus particulièrement au Tintoret, sinon dans le coloris, qui aujourd'hui paraît mieux conservé, au moins dans les autres détails. Il fit un Crucifiement, en suivant de si près les traces de cet artiste, que Ridolfi eut beaucoup de peine à le disculper d'une apparence de plagiat. Il se servit aussi des estampes des Flamands, surtout, pour faire des paysages. Il vécut peu de temps, et laissa un bon imitateur de son style en *Balthazar d'Anna*, Flamand d'origine,

Balthazar d'Anna.

qui termina quelques-unes des peintures de son maître. Il en exécuta quelques autres de son invention, aux Servites, et dans d'autres églises, en demeurant bien loin en arrière du Corona, pour le choix des formes, mais le surpassant souvent pour la morbidesse, et en même temps pour la vigueur du clair-obscur.

Andrea Vicentino, Vénitien, fut, selon quelques-uns, élève de Palma. Il n'eut que médiocrement de goût, mais fut très-habile à manier ses couleurs, aussi bien qu'à inventer et à orner ses sujets. Employé dans beaucoup de travaux à Venise, et au dehors, et occupé ensuite à peindre les faits historiques de la république, lesquels se voient encore dans plusieurs salles du grand palais, il est au nombre des peintres les plus connus de cette époque. Il est rare de trouver de ses ouvrages qui ne présentent quelque perspective, ou quelque figure empruntée à quelque grand maître; espèce d'infidélité dont il se faisait peu de scrupule. Il copia même plusieurs de celles du Bassano, peintre borné à un petit nombre d'idées qu'il répétait souvent, et que par cette raison il était difficile de lui dérober impunément; il a donné toutefois aux sujets qu'il a traité, un caractère de composition, et un ensemble, qui font honneur à son talent, lequel semblait propre à tous les genres. Son pinceau est délicat, moelleux, et d'un grand effet, lorsqu'il veut s'élancer. Il dut être moins heureux dans la préparation de ses toiles, car beaucoup de ses tableaux ont noirci. Dans les galeries, toujours plus favorables à la peinture que les lieux publics, il y en a de fort bien conservés, et qui méritent d'être remarqués; tels que le Salomon au moment de son sacre; cette composition est dans la

Andrea Vicentino.

Marco Vicentino.

galerie royale de Florence. *Marco Vicentino* dut quelque célébrité à l'imitation, et plus encore au nom de son père.

Santo Peranda.

Santo Peranda, élève de Corona et de Palma, et versé suffisamment dans le dessin de l'école de Rome, où il resta peu de temps, offre plusieurs styles ; celui dont il se servit le plus habituellement, participe beaucoup de celui de Palma, et il se montre évidemment poète dans les sujets d'histoire, peints à Venise, et à la Mirandole. Il était, du reste, plus réfléchi, plus lent, plus passionné pour son art ; qualités, qui, lorsqu'il déclina vers la vieillesse, lui donnèrent une manière délicate et finie. Il ne chercha point à égaler ses contemporains par le nombre de leurs ouvrages, il aimait mieux les surpasser pour la perfection des siens ; projet dans lequel il ne réussit aussi bien dans aucun tableau, que dans la Descente de croix, peinte pour S. Procolo. Parmi ses élèves, *Matteo Ponzone*, né dans la Dalmatie, se distingua par son talent : il fut l'aide de Peranda dans les grands ouvrages faits à la Mirandole, et devint, avec le temps, créateur d'un style original, qui surpasse celui de son maître par sa morbidesse, mais qui ne l'égale point par son élégance. Il s'appliqua toujours à imiter la nature, mais sans chercher beaucoup à l'ennoblir. Son élève, *Giovanni Carboncino*, étudia aussi à Rome, où son nom est inconnu (1), peut-être, parce qu'il retourna prompte-

Matteo Ponzone.

Gio. Carboncino.

(1) On lit dans les Mémoires Trévisans que cet artiste est connu aussi à Rome, quoique son nom ne se trouve point dans le guide de cette ville. Je soupçonne qu'on aura pu le confondre avec Giovanni Carbone ; mais ce dernier est de San Severino, et imitateur du Caravage. L'autre Vénitien se rapprocha, autant

ment à Venise. Dans le petit nombre de tableaux d'églises qu'il a laissés, on remarque, aux Carmes, un Ange auquel Melchiori a beaucoup applaudi, et à la Piété, un St-Antoine, dont le Guarienti a fait mention. Nous examinerons chacun dans sa patrie, Maffei de Vicence, et Zanimberti de Brescia.

Antonio Vassillacchi, surnommé l'*Aliense*, né dans l'île de Milos, apporta du beau climat de la Grèce un génie formé pour les beaux-arts, et surtout pour les ouvrages vastes et qui exigent de l'imagination. Paul Véronèse, qui en aperçut les premiers rayons, le congédia par jalousie de son atelier, en lui conseillant de faire des peintures de petite dimension. L'Aliense, voyant que Paul reproduisait les exemples du Titien, renouvela, autant qu'il le pouvait, ceux du Tintoret. Il étudiait d'après les plâtres moulés sur l'antique, et dessinait jour et nuit. Il s'exerça aussi à la connaissance du corps humain, modela en cire, copia le Tintoret avec assiduité; et, comme s'il eût voulu oublier ce qu'il avait appris de Paolo, il vendit les dessins faits à son école; mais il ne put tellement l'oublier, que, dans ses premiers ouvrages qui sont restés à l'église des *Vierges*, il ne se montrât imitateur de Paul, et né en quelque sorte pour ce style. Les historiens lui reprochent d'avoir abandonné cette voie pour en suivre une autre qui ne convenait point autant à son genre de talent, et ils l'accusent, comme d'un tort encore plus grand, de s'être laissé promptement entraîner par le torrent des *ma-* Aliense.

qu'il le put, du style du Titien; et dans le tableau qu'il fit à l'église de St-Nicolas de Trévise, il signa, non pas *Carbonis*, mais, *Carboncini opus*.

niéristes. Il peignait quelquefois d'un style plus étudié, comme dans l'Épiphanie qu'il fit pour le Conseil des X; mais, en général, il abusait de la facilité de son génie, sans craindre que son crédit en diminuât, puisque ses émules, qui étaient Palma et Corona, en faisaient autant. Pour avoir plus de force contre Vittoria, son ennemi, il se lia étroitement avec un autre artiste en grande réputation : ce fut Girolamo Campagna, élève du Sansovino; et il fut, en outre, favorisé par le Tintoret : aussi l'Aliense peignit beaucoup et dans le palais public et dans les églises de Venise. Il fut employé aussi à de grands ouvrages dans d'autres villes, principalement à Pérouse, pour orner l'église de St-Pierre; mais ce fut sans occuper ce rang de célébrité auquel son heureuse organisation aurait pu le faire parvenir. Il fut aidé par *Tommaso Dolobella* de Bellune, bon peintre pratique, et bien accueilli depuis en Pologne, où il servit long-temps le roi Sigismond III. Dans la vie de l'Aliense, Ridolfi nomme aussi *Pietro Mera*, dont il fit le portrait comme ami : du reste, ni l'histoire ni son style n'annoncent qu'il ait été son disciple. Antonio vécut et travailla beaucoup à Venise, dans les églises de St-Jean et St-Paul, de la *Madonna dell' Orto*, et ailleurs. Zanetti, en donnant son jugement sur ce peintre, dit qu'il paraît avoir étudié beaucoup les peintres vénitiens, et avec assez de succès. *Pietro Malombra*, vénitien, paraît presque être exclus de cette classe d'imitateurs de Palma, et même de celle des maniéristes. S'il s'écarta quelquefois de la bonne voie, ce ne fut pas par système, mais par quelqu'une de ces erreurs inséparables de la nature humaine. Né dans une classe assez distinguée, il devait à son éducation

Tommaso Dolobella.

Pietro Mera.

Pietro Malombra.

cette maxime, que l'honneur vaut mieux que le profit. S'étant d'abord exercé dans l'atelier du Salviati, il y avait acquis un dessin correct : naturellement sage et patient, il ne craignait point de donner à ses ouvrages un plus grand fini que celui qu'on était dans l'usage de donner de son temps. Il avait commencé, étant fort jeune, à peindre pour son plaisir; et la fortune lui étant devenue contraire, il fut obligé plus tard de peindre comme professeur dans le palais Ducal. Il excella dans l'art des portraits et des tableaux de petite dimension. L'on voit, à l'église de *Saint-François de Paule*, plusieurs Miracles de ce Saint, représentés sur quatre toiles séparées. Ces figures offrent une précision de contours, une grace et une originalité, qui font douter si elles sont de cette époque et de cette école. Il en a fait de semblables pour des galeries, en y ajoutant des tableaux de perspectives; genre dans lequel il s'exerça beaucoup et avec un grand succès. On vante particulièrement ceux où il figura la grande Place, ou la grande Salle du conseil, en y représentant des cérémonies, tanntôt sacrées, tantôt civiles, des processions, des portiques, des audiences publiques, et de ces grands spectacles dont la dignité s'accroît par celle du lieu de la scène.

Girolamo Pilotto est le sixième parmi ceux qui, au jugement de Boschini, peuvent être confondus avec le Palma. Zanetti se contente de dire qu'il se conforma scrupuleusement à ce style, et que l'on retrouve dans ses ouvrages des idées de son maître exécutées avec assez de bonheur. Venise n'en a qu'un petit nombre, quoique l'on sache, d'ailleurs, qu'il mourut dans une vieillesse fort avancée. Girolamo Pilotto.

Orlandi vante comme une composition admirable la Cérémonie du mariage du doge avec la mer; tableau peint dans le palais public. D'autres ont beaucoup admiré le Saint-Blaise qu'il fit pour le grand autel de la *Fraglia*, à Rovigo; peinture d'un style doux et gracieux qu'il signa de son nom.

Si l'on voulait compter les autres maniéristes qui suivirent plus ou moins les traces de Palma, on fatiguerait le lecteur par cette aride nomenclature. J'en choisis ici quelques-uns de ceux qui sont le plus connus à Venise et dans ses environs, et je ferai mention de quelques autres, en parlant des écoles particulières de la Terre-Ferme. *Girolamo Gamberati*, écolier de Porta, apprit de Palma l'art du coloris, et peignit dans le genre de son maître à l'église des Vierges et ailleurs. On soupçonne encore, toutefois, que ce caractère de ressemblance vient de ce que Palma lui-même, qui était son ami, et l'aidait fort souvent, avait travaillé à ces peintures. On trouve dans le Guide de Zanetti, le nom d'un *Giacomo Alberelli*, élève du Palma, qui peignit le Baptême du Christ à l'église d'Ognissanti; Ridolfi en parle d'une manière très-succinte, et le nomme aussi Albarelli. Il dit qu'il sculpta le buste de son maître pour le tombeau de celui-ci, au service duquel il avait été pendant trente-quatre ans. On met encore au nombre des élèves de Palma qui tombèrent dans la manière, *Camillo Ballini*, mais on ne détermine point s'il était de Venise ou de l'État Vénitien. Son style, qui n'était point dépourvu d'agrément, quoiqu'il manquât de vigueur, le fit employer aussi dans le palais Ducal. Boschini a vanté *Bianchi*, *Donati*, et *Dimo*, peintres vénitiens, qui étaient ses

Girolamo Gamberati.

Giacomo Alberelli.

Camillo Ballini.

Bianchi, Donati, Dimo.

amis. Je les laisse dans leur obscurité, n'ayant point trouvé que d'autres auteurs aient confirmé les éloges de Boschini. Je ne dirai rien non plus d'*Antonio Cecchini* de Pesaro, dont l'âge, indiqué dans l'Index, ne permettrait pas de supposer que Palma eût été son maître. Antonio Cecchini.

L'on considère à Trévise comme un élève de Palma *Ascanio Spineda*, peintre appartenant à une famille noble de cette ville, et que l'on a quelquefois de la peine à distinguer de celui dont il avait reçu des leçons : il est d'une extrême exactitude dans son dessin, et peignait avec une douceur et une grace de teintes très-remarquables. Ce peintre est digne d'être recherché dans sa patrie, où il a laissé ses meilleurs ouvrages et en plus grand nombre qu'ailleurs : il y travailla dans plusieurs églises, et se distingua surtout dans celle de San Teonisto. Aucun autre n'exposa en public plus de peintures que lui, à l'exception d'un *Bartolommeo Orioli* qui, à peu près dans le même temps, travailla en bon peintre de pratique, mais acquit moins de réputation. Ce dernier fut du nombre considérable de ceux qui, en Italie, voulurent réunir le talent de la poésie à celui de la peinture, et qui, n'ayant point reçu ces principes sûrs qui conduisent à la perfection des beaux-arts, exhalèrent leur verve dans leur patrie en remplissant les imprimeries de leurs sonnets et les églises de leurs peintures sans exciter l'envie des pays voisins. Le P. Federici vante les talents de cet artiste pour les portraits ; les grands tableaux de cette époque en sont remplis, et l'Orioli ne négligea point d'en orner ses peintures de l'église de Ste-Croix, où il a figuré une procession nombreuse de person-

Ascanio Spineda.

Bartolommeo Orioli.

nages dont il emprunta les traits à des citoyens de Trévise. *Burchiellati*, historien de la ville et contemporain de ce peintre, lui donne pour compagnon dans ses travaux *Giacomo Bravo*, peintre de figures et d'ornements qui existent encore et sont fort estimés.

Giacomo Bravo.

Paolo Piazza.

Paolo Piazza de Castelfranco, qui se fit ensuite capucin et fut appelé le P. Côme, est rangé par Baglione au nombre des bons peintres pratiques, et parmi les écoliers de Palma. Il a néanmoins peu de ressemblance avec ce maître, s'étant formé un style à lui, non pas vigoureux, mais franc et agréable ; il eut tour à tour la faveur de Paul V, de l'empereur Rodolphe II, et du doge *Friuli*, qui encouragèrent son talent en lui confiant l'exécution de plusieurs travaux. La métropole et tout l'État Vénitien possèdent une assez grande quantité de ses peintures à fresque, et même des tableaux sur toile ou sur bois. On en voit aussi à Rome, où il peignit des ornements pleins d'originalité dans les appartements intérieurs du palais Borghèse ; puis divers sujets de l'histoire de Cléopâtre. Enfin, dans le Capitole, près des conservatoires, une Descente de croix que l'on a beaucoup vanté. Pendant son séjour à Rome il forma, pour la peinture, *Andrea Piazza* son neveu, qui par la suite, servit le duc de Lorraine et reçut de ce prince le titre et la décoration de chevalier. De retour dans sa patrie, il fit à Santa Maria le grand tableau des Noces de Cana, qui est le meilleur ouvrage que l'on connaisse de sa main.

Andrea Piazza.

Matteo Ingoli.

Matteo Ingoli, de Ravenne, depuis son adolescence jusqu'à sa mort, qui fut prématurée, vécut à Venise ; et étant sorti de l'école de *Luigi del Friso*, il se proposa pour modèle, dit Boschini, Paolo et Palma. Il

visa cependant, si je ne me trompe, à acquérir un style plus solide mais moins agréable, autant qu'on peut le conjecturer d'après un de ses tableaux qu'on voit à l'église de *Corpus Domini*, d'après la Cène de J.-C. à Sant'Apollinare, et d'après d'autres ouvrages. On y reconnaît un pinceau plein d'industrie et de précision. Il fut aussi très-bon architecte; et il mourut dans l'une de ces années pendant lesquelles la peste désola l'État Vénitien. Sa mort fut un véritable malheur pour les beaux-arts et pour son école.

Pietro Damiani de Castelfranco fut aussi enlevé par cette désastreuse contagion, et j'ai lu qu'il aurait égalé le Titien s'il ne fût pas mort aussi jeune; mais cette expression ne doit être considérée que comme une hyperbole. Il apprit l'art de colorier de *Giovanni Battista Novelli*, l'un des meilleurs élèves de Palma qui, pour son plaisir plutôt que pour son utilité, orna Castelfranco, son pays, de quelques tableaux fort bien faits. Damiani s'appliqua ensuite à l'étude des théories de l'art, et à celle des bonnes estampes, sur lesquelles il se forma au dessin. On dit que cet exercice, s'il l'aida à sortir de la foule des peintres qui tombaient dans l'affectation, l'habitua en revanche à un coloris auquel on reproche de la crudité; en effet, ce défaut est frappant dans la plupart de ses ouvrages. Il en reste un très-grand nombre à Padoue, ville dans laquelle il s'était établi dès l'âge de vingt ans. On en voit aussi beaucoup à Vicence et à Venise; davantage encore à *Castelfranco*, où l'on estime surtout dans l'église de Santa Maria, le tableau du bienheureux *Simon Stoch*, et le tabernacle entouré de douze sujets de l'ancien et du nouveau testament; idée entièrement neuve, et exécutée avec un

Pietro e Giorgio Damiani.

Gio. Battista Novelli.

goût remarquable. Le style de cet artiste est aimable et gracieux, mais il n'est point uniforme. On voit qu'en visant à la perfection dans son art, il changea plusieurs fois de manière. Quelquefois on dirait que c'était un fidèle imitateur de la nature; dans d'autres ouvrages, on croirait qu'il a connu le beau idéal, dont il a laissé un modèle dans un Crucifix, à l'église du Santo à Padoue. Ce tableau, d'une rare beauté, se fait surtout remarquer par son heureuse harmonie; mais l'auteur ne vécut point assez pour en faire beaucoup d'autres d'un mérite égal. Sa mort fut suivie à un très-court intervalle de celle de Giorgio, son frère, habile dans l'art des portraits et des tableaux à petites figures.

Série des peintres imitateurs de la nature et de ceux appelés les Ténébreux.

Après ces dernières années, et principalement après celles de 1630 et 1631, dans lesquelles je vois signaler la mort d'un grand nombre de peintres, les vestiges de la bonne école vénitienne s'effacèrent peu à peu, et tous les tableaux peints à Venise depuis la moitié du siècle, portent un caractère tout différent, au moins pour la plupart. Selon la remarque de Zanetti, ce fut vers ce temps, que quelques peintres étrangers qui vinrent s'établir à Venise, s'emparèrent du domaine de la peinture. Sortis de diverses écoles, et généralement admirateurs de Caravaggio et de son style populaire, ils ne s'accordaient entre eux que sur deux points: l'un était de consulter le vrai plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors; pensée fort utile, en ce qu'elle devait conduire la peinture, qui était devenue un vil métier, à reprendre son rang dans les arts. Mais cette même pensée fut mal exécutée par la plupart de ces peintres, qui, ou ne savaient point choisir la nature, ou ignoraient les moyens de l'ennoblir, ou enfin la réduisaient au genre

maniéré, en la surchargeant d'ombres. L'autre point consistait à se servir d'impressions sombres et huileuses; méthode qui, autant elle contribue à la célérité, autant elle nuit à la durée, ainsi que nous l'avons déja noté plusieurs fois; car, cette erreur s'était déja répandue dans plusieurs pays, et avait même atteint la grande école des Carraches. De là vient que, dans la plupart de ces peintures, il n'est resté que les lumières et les masses d'ombres, tandis que les demi-teintes ont disparu, et que la postérité a consacré une expression nouvelle pour caractériser cette classe de peintres, en les appelant les *Ténébreux*. Boschini qui publia sa *Carta del navegar pittoresco*, en 1660, censure, comme nous l'avons dit, les peintres naturalistes, ou imitateurs de la simple nature, et les discrédite dans tout le cours de son ouvrage, ne pouvant souffrir qu'ils vinssent chercher à vivre à Venise, qu'ils y blâmassent le goût, la franchise, la célérité des Vénitiens, et qu'ils peignissent en même temps avec une difficulté qui inspirait la pitié. Il n'en nomme aucun, mais il n'est pas difficile de conjecturer qu'il fut mécontent des Romains et des Florentins que nous rappelerons bientôt, quoiqu'il en fasse l'éloge comme de presque tous les autres qui trvaillaient alors à Venise, et auxquels il donne des louanges quelquefois flatteuses, et quelquefois même exagérées.

Pour ne point se tromper dans ses jugements, il faut mettre à part cette carte de Boschini, et s'en rapporter à l'excellent ouvrage intitulé la *Pittura Veneziana*. L'auteur y distingue, en bon historien, quels furent les peintres dont la manière fut plus analogue à celle de Caravaggio, comme Saraceni; ceux qui furent

de bons élèves de Guercino, comme Triva; ceux qui furent bon coloristes, comme Strozza (lequel d'ailleurs s'attacha davantage aux portraits qu'aux ouvrages de pure invention), et comme Langetti, son élève, qui montra moins de discernement que lui dans le choix de ses figures. On peut joindre à eux un troisième génois, qui était à Venise dans le même temps, mais qui n'a laissé aucun ouvrage exposé publiquement; ce fut Niccolò Cassami. Je parlerai de tous ces peintres, et de quelques autres, en décrivant les écoles auxquelles ils appartiennent plus spécialement. Zanetti en supprime aussi quelques-uns, ou parce qu'ils peignirent peu dans la ville, ou parce qu'il n'eut point de notions suffisantes sur leur patrie et sur leur éducation.

Antonio Beverense.

Parmi ces derniers se trouve *Antonio Beverense*, qui peignit à l'Annonciation, le Mariage de la Vierge. Son dessin a de la précision, ses formes n'ont rien de vulgaire, et son clair-obscur n'est point sombre; il paraît avoir eu principalement en vue, le style de l'école bolonaise : son goût et le soin qu'il apportait dans son travail, le rendent digne de ne point demeurer dans l'oubli. Je crois qu'on doit l'appeler Baverense, et que ce fut parce qu'il retourna trop tôt en Bavière, qu'il a laissé une réputation presque nulle en Italie. Pour revenir à Zanetti, outre les jugements pleins de raison qu'il porte des artistes que nous avons déja nommés, il en donne d'autres non moins exacts sur ceux que nous allons examiner. Il signale leurs qualités, leurs défauts, il indique lequel fut ténébreux par sa faute, et quel autre le fut par la faute des préparations qui étaient en usage dans ce temps: pendant que je m'occuperai de ces derniers,

je continuerai à marcher sur les traces du même historien.

Pietro Ricchi, appelé généralement le *Lucchese*, resta long-temps à Venise, où il laissa un grand nombre de ses productions, et l'on soupçonne qu'il ne fut pas étranger à cette méthode sombre et huileuse de peindre. Il est au moins certain qu'outre l'emploi des mauvaises impressions, il avait l'habitude de graisser sa toile avec de l'huile, lorsqu'il y mettait le pinceau. C'est par cette raison que beaucoup d'ouvrages de sa main, restés à Venise, à Vicence, à Brescia, à Padoue, à Udine, et qui faisaient alors un bon effet, se sont gâtés, ou ont entièrement péri. Il en est quelques-uns, dans ce nombre, dont la perte n'est pas d'une grande importance, car il peignait souvent de pratique, et sans correction, mais il y en a d'autres qui sont plus étudiés et mieux exécutés : tel est le St-Raimond des Dominicains de Bergame, et l'Epiphanie de l'église patriarchale de Venise; productions dignes de vivre, et par le bon empâtement des couleurs, et à cause du bon goût dont l'auteur a fait preuve dans ces peintures. On y reconnaît qu'il avait été l'écolier de Guido, ou tout au moins son imitateur, et qu'il avait eu long-temps sous les yeux les tableaux du Tintoret et des meilleurs maîtres vénitiens. *Federigo Cervelli* de Milan peut se comparer à Ricchi pour la facilité de son pinceau, et il fut attentif à l'empâtement de ses couleurs. Ayant ouvert un peu plus tard une école à Venise, il eut, parmi d'autres élèves, le célèbre Ricci. On voit à l'école de St-Théodore, un sujet tiré de l'histoire de ce saint; c'est un ouvrage de Cervelli, et l'on y reconnaît les traces de ce style, que Ricci conserva toujours : mais

Pietro Ricchi.

Federigo Cervelli.

il en sut ennoblir les formes, et se servit de toiles et d'impressions plus capables de résister au temps.

Francesco Rosa. On range encore quelques autres peintres dans cette même classe, comme *Francesco Rosa*, écolier plutôt qu'imitateur de Cortona. On peut voir d'autres détails sur ce peintre, dans le cinquième livre du tome V. Gio. Battista Lorenzetti. Après lui vient *Giovan Battista Lorenzetti*, qui eut d'ailleurs une manière grandiose, rapide, et une excellente touche. Le talent de ce dernier se fait remarquer dans les fresques de St-Anastase, à Vérone, sa patrie, et l'on peut en juger aussi par le payement de près de douze cents ducats, qui lui fut fait pour cette seule Francesco Ruschi. chapelle. On peut joindre aux précédents *Ruschi* ou *Rusca*, peintre romain, qui s'attacha aux formes de Caravaggio, mais qui suivit les méthodes de son temps pour l'empâtement des couleurs. Ce peintre presque ignoré à Rome, et un peu plus connu à Venise, à Vicence et à Trévise, jouit encore de quelque estime dans les galeries, qui ont de lui des toiles oblongues assez bien conservées. Il eut pour contemporain et pour Girolamo Pellegrini. compatriote, *Girolamo Pellegrini*, que le Guide de Rome ne nomme point, mais que celui de Venise rappelle au sujet de quelques ouvrages, pour la plupart à fresque et à grande machine, dans lesquels il n'a montré ni choix, ni variété, ni esprit, mais où il Bastiano Mazzoni. ne manque point de grandiose. *Bastiano Mazzoni*, Florentin, est pareillement inconnu dans sa patrie; imitateur de la nature, il eut cependant de la délicatesse, jointe à de la rondeur, et fut habile à manier son pinceau. Il fut aussi très-bon architecte, et le chevalier Liberi se servit de ses dessins, pour bâtir à Venise son palais, dont la beauté semble excéder les bornes ordi-

naires de la fortune d'un peintre. Le comte *Ottaviano Angarano*, noble vénitien qui se fit un nom dans la peinture, n'évita point de tomber dans le style qui était en vogue alors, mais il en évita du moins les excès, et la Nativité qu'il fit placer dans l'église de S. Daniele, lui fait honneur doublement, et parce que il en est l'auteur, et parce qu'elle fut gravée de sa main. *Stefano Pauluzzi*, citoyen de Venise, est l'un des peintres les plus vantés de cette classe, si toutefois il en fait partie, car il semble que l'altération de ses tableaux doive être attribuée plutôt au vice de l'impression qu'à la manière du peintre. *Niccolò Ranieri Mabuseo* vécut aussi dans ce temps, il s'était formé à Rome, sous la direction de Manfredi, lequel professait les principes de Caravaggio; mais ses premières instructions qu'il devait à la Flandre, et en même temps celles qu'il avait reçues en Italie, exercèrent toujours leur influence sur son goût gracieux, au jugement de Zanetti, et pour la plupart du temps, plein de vigueur: il transmit ton talent à quatre de ses filles, qui eurent beaucoup de succès à Venise; deux d'entre elles, Angelica et Anna, restèrent auprès de lui. Clorinda fut mariée au Vecchia, et Lucrezia, à Daniel Vandych, français qui passa ensuite au service du duc de Mantoue; il fut le conservateur de la galerie de ce prince, eut de la réputation comme peintre de portraits, et traita l'histoire avec assez de talent. On doit encore placer ici *D. Ermanno Stroifi* de Padoue, d'abord élève, puis imitateur habile du *prêtre genovese*, puis de Titien; mais qui en tombant dans les excès du clair-obscur, s'écarta quelquefois de la bonne route. Boschini raconte qu'il voyagea pour observer plusieurs

Ottaviano Angarano.

Stefano Pauluzzi.

Niccolò Ranieri Mabuseo et ses filles.

Daniel Vandych.

D. Ermanno Stroifi.

écoles, et qu'étant revenu à Venise, il y rapporta une plus grande estime encore pour les peintres vénitiens. Sa madone du maitre-autel des Carmes de cette ville, est un morceau qui mérite d'être vu, aussi bien que sa Piété de S. Tommaso *Cantuariense*. Je termine cette série par un Matteo, florentin ignoré dans sa patrie, parce qu'il n'y vécut point, je crois, et on l'appelait Matteo de'Pitocchi. Son plus grand talent était celui de représenter des mendiants, desquels il existe à Venise, à Vicence et à Vérone, des têtes, et même des tableaux de fantaisie faits par lui. Il peignit aussi pour des églises, et principalement pour Padoue, où il est vraisemblable qu'il mourut. Les Servites ont de sa main quelques tableaux dans lesquels on reconnaît le dessin d'un pur *naturaliste*. Ce coup-d'œil sur tous ces peintres qui différèrent de style, et furent inégaux en mérite, doit suffire toutefois pour donner l'idée du goût qui régnait à cette époque.

Matteo de' Pitocchi.

Mais comme il est difficile, ainsi que je l'ai déja remarqué, qu'un siècle se déprave entièrement, l'on vit toutefois parmi les peintres que le genre maniéré avait entraînés, de bons imitateurs de Titien, de Paolo, de Raphaël même, et dans la capitale, et dans les provinces; ils étaient même en plus grand nombre encore dans celles-ci, car les artistes de Terre-Ferme n'avaient pas autant de ces grands modèles desquels les Vénitiens, en se donnant fort peu de peine, tiraient leurs plagiats, et faisaient rétrograder la peinture. Je place à la tête des soutiens du bon style, *Giovan Contarino* qui vivait au temps de Palma, fut compagnon des travaux de Malombra et observateur exact de la méthode de Titien; il ne parvint pas toujours à rectifier ou à embellir

Meilleurs peintres de cette époque.

Giovan Contarino.

la nature qu'il copiait, mais il coloria d'une manière conforme au bon goût, et aux principes de Titien. Il fut très-habile dans la perspective verticale, et il peignit dans le soffite de St-François de Paule, une Résurrection, avec d'autres Mystères ; ouvrages dont les figures belles de coloris, groupées d'une manière agréable et distincte, et remarquables par la grace de leurs mouvements, les font mettre au rang des meilleurs tableaux de cette ville. Il travailla aussi beaucoup pour des galeries de l'Allemagne, où il reçut de Rodolphe II la décoration de chevalier. Ses sujets favoris étaient ceux qu'il tirait de la mythologie, et il avait assez d'érudition pour les traiter d'une manière convenable. J'en ai vu un très-grand nombre dans la galerie Barbadigo. Il imprimait à ses portraits un tel caractère de vérité, qu'en ayant fait un de Marco Dolce, lorsqu'on l'apporta dans sa maison, les chiens et les chats du logis lui firent des fêtes et des caresses comme à leur maître même. Cependant, la réputation de Contarino pour les portraits, fut surpassée par celle de *Tiberio Tinelli*, le premier de ses élèves, qui devint ensuite imitateur de Leandro Bassano, et fut créé chevalier par le roi de France. Pietro de Cortona ayant vu un de ses portraits, s'écria, que Tiberio y avait mis non-seulement l'ame de son modèle, mais encore la sienne propre. J'en ai trouvé à Rome quelques-uns que l'on y avait achetés à grand prix ; et j'en ai vu encore davantage dans l'État Vénitien ; quelquefois ils ne sont pas entièrement terminés parce que ceux qui les lui avaient commandés l'avaient ainsi voulu pour les lui payer moins cher ; souvent, il en composa des sujets d'histoire. Il représenta, par exemple, un Sei-

Tiberio Tinelli.

gneur vénitien sous la figure de Marcantoine, et sa femme sous celle de Cléopâtre. Il a laissé aussi beaucoup de morceaux précieux parmi ses tableaux de cabinets de la même grandeur que des portraits; ils ont pour sujets des traits de l'histoire sacrée, quelquefois, aussi, des allégories prises dans la fable : telle est l'Iris des comtes Vicentini à Vicenza; peinture d'un aspect simple, naturel et gracieux, et ce qui surprend encore davantage, très-original. Dans les compositions plus vastes, il ne montra point autant de facilité; il eut toujours à désirer plus de tranquillité d'ame, et plus de fortune qu'il n'en avait en partage, pour laisser au monde un ouvrage dont il fût lui-même complètement satisfait.

Girolamo Forabosco.

Un autre peintre de portraits fort habile parut encore après lui : ce fut *Girolamo Forabosco*, vénitien, selon l'opinion d'Orlandi, mais que les Padouans regardent comme leur concitoyen; et il merite, en effet, que deux écoles célèbres se disputent l'honneur de l'avoir formé. Il vécut au temps de Boschini, qui le place à côté de Liberi, au rang des premiers peintres vénitiens de cette époque; et même voulant lui donner un éloge inusité, selon la mode de son siècle, il en emprunta l'idée de son nom, et déclare que ce peintre va *hors du bois* (1); c'est-à-dire qu'il se soustrait à l'obscurité, et paraît au milieu de la lumière. Il faut pardonner ces froids jeux de mots à Boschini, en faveur des notices qu'il nous a transmises, et redire avec Zanetti, que Forabosco est un génie élevé et pénétrant, dont la raison satisfait les professeurs, et dont

(1) *Fora*, ou *fuora*, dehors, *bosco*, bois.

l'agrément attire ceux qui ne le sont point; qui joint la douceur au fini, et la grace à la vigueur; qui se montre profond dans toutes les parties de son art, mais surtont dans ses têtes que l'on croirait parlantes. Pour en avoir une juste idée, il faut le chercher moins dans les églises, où il est assez rare de trouver de ses ouvrages, que dans les galeries qui ont de ses portraits, de ses demi-figures de saints et de petits sujets d'histoire, tels que les trois qui sont nommés dans le catalogue de la galerie de Dresde. *Pietro Bellotti*, élève de Forabosco, lui ressembla par la délicatesse de son fini, mais demeura bien au-dessous de son génie. Quelques-uns lui ont reproché d'être sec et minutieux, dans son exactitude à marquer chaque cheveu, mais ce fut du moins un copiste vrai et fidèle de la nature. Boschini l'admire presque comme un prodige, pour avoir joint à cette exactitude la plus exquise douceur de teintes, ce qui n'avait point réussi à la plupart des peintres. On estime singulièrement ses compositions dans les galeries, mais bien plus encore ses portraits et ses caricatures. J'en ai vu dans beauconp d'endroits divers, même au dehors de l'État Vénitien. Deux surtout m'ont frappé par leur perfection, chez le chevalier Melzi, à Milan; l'une représente un Vieillard, et l'autre une Vieille: on ne pourrait attendre, même d'un pinceau flamand, rien de plus gai, ni de plus fini que ces deux figures. Pietro Bellotti.

Le chevalier *Carlo Ridolfi*, qui vécut à la même époque, fut enseigné, et fleurit à Venise, quoique né dans le Vicentin. La rectitude naturelle de son jugement, le préserva de l'influence du style, qui de son temps était à la mode, soit en écrivant, soit en peignant, Le chevalier Carlo Ridolfi.

et il conserva dans ses peintures le caractère de naturel et de solidité, qu'il avait déployé dans ses vies des peintres vénitiens. On vante surtout la Visitation, composée pour l'église d'*Ognissanti* à Venise ; tableau qui est plein d'originalité dans la combinaison des couleurs, outre le beau relief et le savoir profond qu'il offre dans toutes ses parties. D'autres peintures du même auteur sont publiquement exposées à Venise et dans l'État Vénitien ; mais la plupart de ses ou-ouvrages furent faits pour des particuliers, et ce furent des portraits, des demi-figures, ou des sujets d'histoire. Ridolfi avait reçu de l'Aliense d'excellents principes qu'il affermit encore à Vicence et à Vérone, en copiant les meilleurs tableaux qu'il y trouva, puis en s'appliquant à la perspective, aux belles-lettres, et aux autres études qui forment un peintre savant. Il se montre tel dans ses *Vies des peintres vénitiens :* cet ouvrage en deux volumes est devenu très-rare aujourd'hui, et mériterait d'être réimprimé, soit avec les planches qui, dit-on, existent encore à Bassano, soit même sans cet ornement ; car, après tout, ce n'est point un grand mal que de ne point connaître les traits des grands hommes, quand on connait le degré de leur mérite. Lorsque l'on compare les écrits de Ridolfi avec celui de Boschini, on croirait qu'ils avaient vécu dans deux siècles différents, quoiqu'ils fussent presque contemporains ; mais c'est avec raison que Bayle dit qu'il y a des épidémies de l'esprit aussi bien que de celles du corps ; et comme au milieu de celles-ci, il y a toujours quelques individus qui échappent au commun désastre, de même dans les premières, tous les hommes ne perdent point, à la fois, le bon

sens, et dans leurs idées et dans leurs écrits. Le chevalier Carlo, ainsi que je l'ai dit, fut un bon écrivain, et l'un des meilleurs biographes des peintres. Il n'est point entièrement exempt de quelques erreurs grammaticales, mais on pourrait en relever quelques-unes de Baldinucci lui-même, qui était académicien de la Crusca. Du reste, Ridolfi sut éviter certaines erreurs de jugement dans lesquelles d'autres sont tombés, comme de raconter de petites histoires pour amuser les enfants lorsqu'ils commencent à dessiner les yeux et les oreilles, de censurer la vie et les mœurs de chaque artiste, de perdre le temps à des préambules, à des épisodes, à des moralités hors de saison. Il est plutôt précis, rapide, empressé de présenter au lecteur beaucoup de faits en peu de traits de plume, excepté qu'il s'étend quelquefois un peu trop en citant les poètes. Ses maximes en peinture sont justes; ses plaintes contre Vasari très-modérées; ses descriptions des tableaux et des grandes compositions, fort exactes, et faites en homme bien versé dans la mythologie et dans l'histoire. Il termina son ouvrage par le récit de sa vie, dans laquelle il signale l'envie des artistes rivaux, et l'ignorance des grands, qui conspirent trop souvent à rabaisser le vrai mérite. Son épitaphe rapportée par Sansovino, écrivain de cette époque, et par Zanetti, le déclare mort en 1658. Boschini, au contraire, dans sa *Carta* (*), en parle comme d'un auteur encore vivant dans l'année 1660, où son livre fut publié. Je présume que les vers dans lesquels on trouve l'éloge de Ridolfi, furent écrits par Boschini dans le temps où il vivait,

(1) Page 509.

et qu'après la mort du premier, celui-ci ne songea point à les retoucher.

Pietro Vecchia.

Vecchia et *Loth*, qui se distinguèrent toujours par la solidité de leur goût, sont au nombre de ceux qui méritent le mieux de figurer dans cette série. Pietro Vecchia sortit de l'école du Padovanino, mais ne se conforma point au même style, sans doute, parce que le Padovanino, à l'exemple des Carraches, dirigeait ses élèves vers le but auquel leurs dispositions particulières semblaient les appeler. Vecchia n'était point né pour les sujets gracieux; il avait appris de son maître à apprécier les anciens, et à trouver l'art de les imiter: ce fut avec ces principes qu'il parvint à un degré de talent tel, que quelques-uns de ses tableaux passent encore pour des ouvrages de Giorgione, de Licinio, et de Titien. Il est vrai qu'en copiant et en imitant fidèlement des peintures anciennes et obscurcies par le temps, il s'habitua à répandre dans les siennes une lumière défectueuse; et cet exemple doit apprendre à tout artiste qui commence, qu'il faut d'abord acquérir un coloris riant avant de copier de ces sortes de tableaux. Toutefois s'il emprunta aux anciens leur sombre coloris, il n'apprit d'eux ni à varier ses têtes, ni à les choisir. Il ne fut jamais qu'un imitateur de la nature, très-borné dans ses idées, et plus habile dans le genre facétieux que dans le genre grave. Ses meilleurs ouvrages sont des tableaux de cabinet représentant de jeunes gens armés ou vêtus, et ornés de panaches à la manière de Giorgione, et non sans quelque degré d'affectation. Le sénateur Rezzonico a de son pinceau, à Rome, un Astrologue qui tire l'horoscope à des soldats, et il est d'une si grande beauté, que Giorgione

fit un petit tableau dans le même genre pour servir de pendant à celui-ci. Mais si des traits comiques plaisent dans certains sujets, ils ne rebutent pas moins dans d'autres, et surtout dans la Passion du fils de Dieu; mystère qu'il devait respecter, et où il ne convient point que le spectateur trouve matière à s'égayer. Le Vecchia n'a point montré ce juste égard pour les convenances, et à l'exemple de Callot, il a mêlé des caricatures à ces sujets sacrés. On en voit des exemples dans l'église d'Ognissanti à Venise, chez les comtes Bevilacqua à Vérone, et ailleurs. Du reste, dans ce style qui est moins agréable que vigoureux et chargé d'ombres, ce peintre a fait preuve de talent, soit pour les figures vêtues, soit pour le nu, qu'il dessinait et coloriait en même temps dans les académies. Les chairs sont animées, le pinceau facile, les teintes montées de ton, les effets de lumière, neufs et bien combinés, le goût entièrement exempt d'affection, et tel, que ceux qui ne sont point versés dans l'histoire de la peinture, croiraient qu'il vécut deux siècles avant celui dont nous parlons. Melchiori le vante surtout pour le talent qu'il eut de restaurer les anciens tableaux, et croit probable que c'est de là que lui vient le nom de Vecchia. Il paraît que son véritable nom était Muttoni, ainsi que nous l'avons noté dans l'Index. Il instruisit un grand nombre de jeunes gens, mais aucun ne suivit ses traces. *Agostino Litterini*, son écolier, et *Bartolommeo Litterini*, fils d'Agostino, peintres fort connus à Venise et dans les Iles, ont peint d'une manière brillante et hardie, et le second avec plus de succès encore que le premier; son tableau de San Paterniano annonce un peintre qui avait bien étudié

Agostino, Bartolommeo et Caterina Litterini.

Titien, et les autres peintres du grand siècle. Melchior accorde le mérite d'un excellent peintre à Catherine sa fille; mais ce langage doit toujours s'entendre relativement au temps dans lequel vécurent ces artistes. C'est ce qui arrive dans l'ordre politique : on disait jadis, votre excellence, aux petits souverains, et on l'a dit depuis, et on le dit encore aux ministres et à des officiers de haut rang.

Gian Carlo Loth.

Gian Carlo Loth de Munich résida long-temps à Venise, et y mourut en 1698, à l'âge de 66 ans, comme le dit son épitaphe. Orlandi et Zanetti le font élève de Caravaggio, mort avant la naissance de Gian Carlo. Je crois plus vraisemblable qu'il prit, en étudiant les peintures de ce maître, cette manière pleine de vigueur, cette touche prononcée, cette imitation fidèle de la nature, qu'il n'eut point l'art d'embellir. S'il fut au nombre des disciples de Liberi, ainsi qu'on le prétend, il ne s'y pénétra point des graces et de l'idéal de cette école, et ne sut en emprunter peut-être que le maniement rapide du pinceau, et un certain caractère de grandiose qui le distingua des autres peintres naturalistes. Il fut l'un des quatre peintres de son temps qui portaient le nom de Carlo, comme je l'ai raconté ailleurs. Il travailla beaucoup en Allemagne pour le service de Léopold premier, beaucoup aussi en Italie pour des églises, et davantage encore pour des galeries. On trouve dans tous les pays de l'Italie de ses tableaux de forme oblongue, selon l'usage de Caravaggio et de Guercino, offrant des sujets d'histoire; genre dans lequel on fait un grand éloge de la Mort d'Abel, placée dans la galerie royale de Florence. Un des mieux conservés qu'il ait laissés, et qui représente Loth dans

l'ivresse, se voit à Milan, dans le palais *Trivulzio*, si bien connu des savants par un musée d'antiquités digne d'une maison souveraine. Ce musée est dirigé aujourd'hui par le marquis Trivulzi, chef de la branche aînée de cette famille, et qui fort jeune encore se fait remarquer par la plus vaste érudition. Loth enseigna, pendant douze ans, *Daniel Seiter*, habile coloriste dont nous aurons encore l'occasion de parler ailleurs. Après celui-ci, qui figura d'une manière éclatante à Rome, et plus encore à Turin, le meilleur élève de Loth fut *Ambrogio Bono*.

Daniele Seiter.

Ambrogio Bono.

Venise vit encore fleurir, à peu près dans le même temps, d'autres artistes à qui l'imitation des grands maîtres, et d'autres talents qui leur étaient propres, ouvrirent un facile accès dans les collections choisies. *Jean Lys* d'Oldembourg y vint fort jeune, apportant avec lui la manière de Goltz; mais après avoir vu l'école vénitienne, il se forma un style plein de grace, où il rappelle l'Italie par son dessin, et la Hollande par son coloris. Il peignit presque toujours des figures de moyenne grandeur, telles que l'Enfant prodigue du musée royal de Florence, puis en petites proportions comme dans les petits tableaux où il représente des fêtes et des rixes villageoises, et d'autres sujets semblables, à la manière flamande; mais il laissa aussi quelques peintures d'église, entre autres le Saint-Pierre qui ressuscite *Tabita* aux Philippins de Fano, puis le beau Saint-Jérôme des Theâtins de Venise, où il mourut. *Valentino Le Febre* de Bruxelles a été oublié par Orlandi; et ses nombreuses gravures des ouvrages de Paolo, ainsi que des plus habiles Vénitiens, ont été attribuées par cet écrivain à un autre Le Febre. Il

Jean Lys.

Valentino Le Febre.

peignit peu, et toujours sur les traces du Véronèse, qu'il copia et imita avec beaucoup de bonheur. Ses têtes n'ont rien d'ultramontain, et son coloris n'a rien des défauts de son siècle. Sa touche a de la force, mais sans exagération. Ses petits tableaux sont bien finis, et fort recherchés : il a moins de mérite dans les grandes toiles et pèche quelquefois par la composition. *Sebastiano Bombelli* d'Udine et premier élève de Guercino, serait devenu un grand imitateur de Paolo, dont il copia si habilement les ouvrages, que l'on distingue à peine ceux-ci des copies qui en furent faites par Bombelli; mais il abandonna l'étude des compositions, et se livra aux portraits. Il renouvela dans ce genre les merveilles des temps passés, par la ressemblance, la vivacité et la verité de la couleur dans les chairs et dans les habits. Il y a, dans sa manière de peindre, un mélange des écoles vénitienne et bolonaise; et dans quelques portraits que j'ai vu de lui, on reconnaît qu'il préféra souvent la délicatesse de *Guido*, à la vigueur de son maître : il eut aussi des succès hors de l'Italie. Il servit, à Inspruck, l'archiduc Joseph; fit les portraits de plusieurs électeurs d'Allemagne, puis ceux du roi de Danemark et de l'empereur Léopold I, dont il fut honoré, et généreusement récompensé. On regrette que le vernis de poix résine et de gomme dont il se servait, et qui produisait alors un bon effet (1), ait obscurci la plu-

Sebastiano Bombelli.

(1) Il ne faut cependant point condamner entièrement, d'après cet exemple, l'usage du vernis pour la réparation des tableaux : des nouvelles observations ont démontré, qu'en se servant du mastic, et de l'eau de résine, la couleur ne s'endommage point; l'huile, au contraire, est nuisible aux tableaux

part des peintures qu'il a laissées, et même quelques-unes de celles des plus anciens maîtres, qu'il a gâtées aussi bien que les siennes, en voulant les remettre en meilleur état. Melchior place encore parmi les imitateurs de Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse, *Giacomo Barri*; et nous n'avons aucune raison de ne pas nous en rapporter à son témoignage. Il est facile aujourd'hui de trouver de ses gravures à l'eau-forte, mais il n'en est pas de même de ses tableaux. Son petit livre, intitulé *Viaggio pittoresco d'Italia*, est aussi devenu assez rare, à cause, je crois, de son petit format, et du prix qu'y attachent ceux qui font des collections d'ouvrages sur la peinture. Du reste, son autorité est d'un poids médiocre.

Giacomo Barri.

Les vicissitudes qui apportèrent tant d'altération dans la peinture à Venise, s'étendirent sur plusieurs villes de l'État Vénitien, dans lesquelles la contagion de la métropole ne tarda point à pénétrer; mais dans d'autres villes, il s'éleva des génies du premier ordre qui surent préserver leur patrie de cette fâcheuse atteinte. L'école du Frioul, après avoir perdu *Pomponio Amalteo* et Sebastiano Seccante, était, comme nous l'avons dit, déchue de sa splendeur par la médiocrité des successeurs de Sebastiano, ou pour mieux dire, des plus jeunes peintres de sa famille. Il y restait encore quelques élèves de maîtres divers, bornés dans leurs inventions, arides dans leurs dessins, durs dans leur coloris, et aucun d'eux n'était capable de redonner une impulsion nouvelle à leur art; ils étaient seu-

État de la peinture dans les villes déja nommées.

anciens. L'huile nouvelle ne s'amalgame point avec la première, et dans les endroits retouchés, chaque coup de pinceau se transforme en une tache.

lement en état de pourvoir leur ville d'ouvrages assez bien faits, et copiés plus ou moins d'après les modèles qui les entouraient. Tels furent, *Vincenzo Lugaro*, nommé par Ridolfi pour un tableau de St-Antoine, à l'église des Graces d'Udine; *Giulio Brunelleschi*, dont l'Annonciation placée dans une communauté, est une bonne imitation du style de Pellegrino; *Fulvio Griffoni*, qui fut chargé par la ville de peindre pour le palais public, à côté de la Cène d'Amalteo, une toile représentant le Miracle de la manne; *Andrea Petreolo*, qui, à Venzone, sa patrie, peignit dans la cathédrale les panneaux de l'orgue d'une manière très-remarquable, tant au dedans, où il exprima des traits de l'histoire de St-Jérôme et de St-Eustache, qu'au dehors, où il figura au milieu d'une majestueuse architecture, la parabole des *Vierges imprudentes* et des Vierges sages. Sans nous arrêter à *Lorio* et à *Brugno*, desquels il nous reste peu de traces, nous rappelerons de nouveau *Eugenio Pini*, le dernier, on peut le dire, des artistes qui n'adoptèrent point les manières étrangères. Il fleurit vers la moitié du dix-septième siècle, et fut souvent employé à Udine et dans son territoire, se montrant très-soigneux et très-habile pour tout ce qui tient à l'art du peintre, si l'on en excepte une meilleure harmonie de teintes. Le Repos en Égypte, dans la cathédrale de Palma, et le Saint-Antoine dans celle de Gemona, sont signalés par l'abbé Boni, comme ses meilleurs ouvrages.

Vincenzo Lugaro. Giulio Brunelleschi. Fulvio Griffoni. Andrea Petreolo. Lorio et Brugno. Eugenio Pini.

Antonio Carnio.

Dans le temps où cet artiste florissait à Udine, *Antonio Carnio*, né dans les environs de *Portogruaro* (*a*),

(*a*) Petite ville d'Italie dans la répub. de Venise, et en Frioul, sur la rivière de Leme. (N. du T.)

vint s'établir dans cette ville. Élevé par son père, artiste fort habile, il s'adonna ensuite, comme on peut le voir par son goût, à l'imitation de Paul et du Tintoret. Le Frioul n'avait point produit de plus grand génie depuis le Pordenone. Il fut neuf et ingénieux dans les détails des grands sujets d'histoire, hardi dans sa manière de dessiner, heureux dans le coloris, surtout dans celui des chairs, expressif dans les diverses affections de l'ame : il ne sortit point habituellement des limites du naturel; cependant, il tomba quelquefois dans la manière, en voulant trop presser son travail. Quelques-uns de ses meilleurs ouvrages ont été gâtés à Udine par la faute de ceux qui les ont mal retouchés. Parmi ceux qu'il étudia le plus et qui se sont le mieux conservés, on distingue un *St-Thomas* de Villanuova, sur un autel de l'église de Santa Lucia. Il existe en outre à Udine, et des sujets historiques qu'il fit pour des maisons particulières, et des demi-figures, et des portraits pour lesquels il eut un talent fort distingué. La ville et les provinces abondent de ses toiles, mais on en trouve peu qui offrent un bon empâtement, et qui soient finies avec soin. Sans sortir du Frioul, il ne manqua jamais d'occupations, et toutefois, soit par défaut de conduite, ou par quelque raison inconnue, il mourut dans une excessive pauvreté près de Portogruaro. On fait voir dans cette ville quelques-unes de ses peintures; mais celles de l'église de Saint-François, ayant pour sujets, le Rédempteur lavant les pieds aux apôtres, puis la dernière Cène, quoi qu'elles passent pour avoir été produites par lui, en 1604, ou portent une fausse date, ou plutôt appartiennent à son père. Antonio ne pouvait peindre à cette

Carnio le père.

époque puisqu'il vivait encore en 1680; et l'on doit en croire à cet égard le Pavona, jadis son élève, duquel Guarienti reçut les notices sur Carnio, qu'il inséra dans son abécédaire. On ne doit point confondre ce dernier avec un autre Carnio, appelé Giacomo, qui vécut plus tard, et qui fut très-inférieur en talent à Antoine.

Giacomo Carnio.

Sebastiano e Raffaello Bombelli.

Sebastiano Bombelli naquit à Udine, ainsi que je l'ai dit il n'y a pas long-temps, mais il étudia et vécut ailleurs, et ne laissa dans le Frioul aucun essai de son talent, à l'exception de quelques portraits avec des tableaux de cabinets, et les têtes ou bustes de plusieurs saints. On indique, comme un bel ouvrage de sa main, un tableau représentant le Rédempteur attaché à la croix, parmi des figures de saints dans l'église paroissiale de *Tricesimo*. Ce peintre eut un frère appelé Raphaël, dont les travaux furent très-nombreux, et qui, aussi bien que le nom de leur auteur, n'allèrent point au-delà des limites du Frioul.

Tandis que la peinture offrait ainsi l'apparence du sommeil dans cette partie de l'État Vénitien, elle prenait dans d'autres un nouvel essor, de sorte que, dans la décadence même de la métropole, la gloire de la nation ne s'évanouit point entièrement. Vérone continua d'être son plus ferme soutien; car, après avoir produit un Ridolfi, un Turchi, un Ottini, qui, comme nous le verrons plus tard, illustrèrent leur patrie, elle donna la naissance à Dario Varotari, lequel, s'étant établi à Padoue, y devint, pour ainsi dire, la pierre fondamentale d'une nouvelle école. Il avait travaillé à Vérone avec Paolo, avec lequel il offre quelques traits de ressemblance; mais son goût

Dario Varotari.

se forma certainement sur d'autres modèles : son dessin est châtié comme celui de la plupart des Véronais, puis il est quelquefois timide, et rappelle la méthode des élèves des peintres du quinzième siècle; car, ceux-ci, tandis qu'ils faisaient leurs contours plus moelleux que ceux de leurs maîtres, paraissaient craindre de s'éloigner de leurs modèles dans les moindres détails. Tel est le goût de ce peintre dans les tableaux qu'il fit à Sant' Egidio de Padoue. Dans d'autres qu'il produisit à un âge plus avancé, il semble avoir voulu imiter des auteurs plus modernes, tantôt Paolo et tantôt Titien même, pour le dessin, d'abord, mais surtout pour les têtes; car, le coloris n'a ni le charme ni la vigueur de celui des Vénitiens, quoiqu'il soit vrai et harmonieux. Dario peignit à Venise, à Padoue, dans le Polesin, et travailla fort peu, si l'on considère jusqu'à quel âge il vécut. Il fit quelques élèves hors de sa maison, et l'on remarque parmi ceux-ci, Gio. Battista Bissoni, dont Ridolfi écrivit la vie. Celui-ci fut aussi l'élève d'*Apollodoro*, surnommé de *Porcia*, peintre de portraits qui eut une grande réputation. Le style qu'il se forma fut en effet celui d'un bon peintre de portraits, et il en introduisit une immense quantité dans ses tableaux, en leur donnant les costumes de son temps; c'est ce que l'on observe dans les Miracles de Saint-Dominique que l'on voit à l'église de l'ordre de ce saint. Les peintures sont de grandes proportions, et l'on en voit encore d'autres de la main de cet artiste, dans chacune des rues de la ville.

Gio. Battista Bissoni. Apollodoro di Porcia.

Dario eut une fille, nommée Claire, dont Ridolfi vante le talent pour les portraits : elle mérita que le

Chiara Varotari.

sien fût agréé par les souverains de la Toscane, qui le firent placer dans la collection des peintres, où on le voit encore. Boschini donne lieu de croire qu'elle tint une école, comme on sait que fit la Bolonaise

Caterina Taraboti. Lucia Scaligeri.

Sirani, et qu'elle enseigna une *Catherine Taraboti* et une *Lucie Scaligeri.* Mais le passage du poète vénitien offre quelque ambiguité (*); et peut-être voulut-il dire seulement que ces deux jeunes muses suivirent ses traces dans la peinture. L'honneur et la gloire de Dario

Alessandro Varotari.

fut véritablement Alexandre, son fils et son élève en même temps. Resté orphelin dans un âge encore tendre, il alla, peu de temps après, à Venise, où il ne tarda point à se distinguer. On l'y appela le *Padovanino*, nom qu'il conserva jusqu'à sa vieillesse, et sous lequel on le désigne encore aujourd'hui.

Il fit ses premières études d'après les fresques de Titien, restées à Padoue; et les copies qu'il en fit à cette époque firent et font encore l'étonnement des professeurs. Il continua, lorsqu'il fut à Venise, ses observations sur ce grand maître, et peu à peu se pénétra tellement de son caractère, que quelques connaisseurs le placent au-dessus de tous les autres imitateurs de Titien : mais toute comparaison à cet égard est une injustice. Je crois, du reste, que l'on doit avoir beaucoup de déférence pour ceux qui reçurent de vive voix les leçons des grands artistes, et apprirent d'eux des règles courtes, solides et sûres, de ce qu'il faut faire ou ne pas faire pour les imiter. Toutes les spéculations d'un bel esprit sur leurs ouvrages ne valent point autant; et il y a déja près de deux siècles que la tradition

(*) Page 526.

orale des grands coloristes étant perdue, on court après leur méthode, à laquelle on ne peut encore atteindre. Le Padovanino sut bien traiter tous les genres de composition qu'avait exécutés le Titien; les sujets riants, avec grace, les sujets forts, avec énergie, les sujets héroïques, avec noblesse; et ce fut surtout dans ces derniers qu'à mon avis, il l'emporta sur le Titien. *Les dames, les chevaliers, les armes et les amours*(*), et généralement les enfants, étaient les sujets que préférait le Padovanino, ceux qu'il exécutait le mieux et qu'il introduisait le plus souvent dans ses compositions. On peut y ajouter le paysage qu'il a touché avec supériorité dans plusieurs petits tableaux. Il posséda la connaissance du raccourci; genre duquel il a donné son meilleur essai, peut-être, à St-André de Bergame, dans trois compositions historiques tirées de la vie de ce saint. Ces peintures offrent une architecture majestueuse et riante à la fois; des figures de Vénus y sont représentées de tous côtés. Il s'est également rapproché de son modèle dans la sagesse de sa composition et dans l'emploi si difficile des demi-teintes, dans les oppositions, dans la couleur des chairs, dans la morbidesse et dans la facilité du pinceau. Mais Tiziano demeurera toujours unique, et le Varotari reste bien loin derrière lui pour la vivacité et l'expression du vrai. Je ne crois pas même que sa méthode de préparer les toiles, et de les colorier, fût semblable à celle des disciples de Titien; car on en voit une grande quantité qui ont noirci, et dont les ombres se sont accrues ou

(*) Le donne, i cavalier, l'armi e gli amori....
Vers de l'Arioste.

altérées. Il en existe un exemple frappant, à Florence, dans le Christ mort de Varotari, que le prince régnant a dernièrement acheté pour sa galerie.

Du reste, il me semble qu'il agit, à l'égard de son modèle, comme Poussin, qui suit les traces de Raphaël, sans jamais l'atteindre, et parce que cela n'est point en son pouvoir, et parce qu'il est jaloux de ne point tomber dans la servilité. Son chef-d'œuvre est, dit-on, le Festin de Cana, que la *Patina* fit graver parmi les *Peintures choisies*. Ce tableau était jadis à Padoue; il est aujourd'hui à Venise, dans le Chapitre de la Charité : il offre peu de figures en proportion du local, une grande richesse de costumes et de décorations, des chiens qui semblent aussi vivants que ceux du Paolo. Les personnages occupés au service ont de la beauté, et les femmes, par leurs mouvements gracieux, leurs formes élégantes et idéales, l'emportent sur celles du Titien. Cependant, tout le monde n'approuve pas qu'elles soient employées au service de cette table d'apparat; ce qui est, en effet, contre l'usage reçu. Le tableau que nous décrivons n'offre point de teintes aussi brillantes et aussi fraîches que les quatre sujets tirés de la vie de St-Dominique, lesquels sont placés dans un réfectoire de St-Jean et St-Paul, et qui contiennent, pour ainsi dire, la fleur du style du Padovanino. Ce peintre, gracieux, partagea son temps entre la métropole et son pays, qui possèdent seuls une certaine quantité de ses tableaux exposés en public. Dans d'autres villes, il n'y sont point en grand nombre, même dans les galeries. Pour juger de ses ouvrages, il faut prendre garde que ce ne soient point des copies; car il eut beaucoup d'élèves qui réussirent si bien à

l'imiter, que les professeurs de Venise eux-êmes eurent souvent de la peine à distinguer leur touche de celle de leur maître.

Bartolommeo Scaliger se distingua d'une manière brillante parmi les élèves et les imitateurs du Padovanino. Les Padouans le comptent au nombre de leurs concitoyens, quoiqu'ils n'aient que fort peu de choses de sa main, tandis que les Vénitiens ont de ses tableaux dans plusieurs églises : les plus beaux, peut-être, sont à celle de *Corpus Domini*. *Gio. Battista Rossi de Rovigo*, après avoir laissé, à Padoue, une de ses peintures dans l'église de St-Clément, vint s'établir à Venise, où il fit peu d'ouvrages pour le public, mais dont Boschini fait beaucoup d'éloge. *Giulio Carpioni* est encore rangé parmi les élèves du Varotari, et se fit un nom pour les petits tableaux plutôt que pour les grands. Nous aurons encore occasion de parler de lui. *Maestri* et *Leoni* sont nommés, dans le guide de Venise, pour des ouvrages à fresque exécutés aux Conventuels. Vraisemblablement le premier était étranger, et peut-être aussi le second, que nous retrouverons à *Rimini*. Si Boschini était moins prodigue de ses éloges, on devrait accroître cette série du nom de Dario, fils du Padovanino, médecin, poète, peintre et graveur à la fois. L'index de la *Carta del navegar* le présente dans la classe des amateurs, parce qu'il travaillait peu en peinture, et plutôt pour en faire des présents que pour en tirer du profit. Cependant, on trouve de lui, dans le cours de l'ouvrage (*), un éloge dont un professeur habile pourrait être satisfait, et l'on y vante

Élèves de Padovanino. Bartolommeo Scaliger.

Gio. Battista Rossi.

Giulio Carpioni.

(*) P. 512 et 513.

quelques figures allégoriques de la vertu, puis quelques portraits du meilleur empâtement, dont les attitudes sont remplies d'esprit, font preuve du goût le plus pur, et rappellent celui de Giorgione.

Pietro Liberi.

Il est temps de parler de *Pietro Liberi*, qui succéda au Padovanino dans ses efforts pour soutenir l'honneur de sa patrie, et que plusieurs regardent comme le dessinateur le plus savant de l'école vénitienne. Ses études à Rome sur l'antique, sur Michel-Ange et Raphaël; celles qu'il fit à Parme sur le Corrège, et à Venise sur les peintres les plus fameux de la ville, lui donnèrent un style qui tient de toutes les écoles; style qui plut en Italie et davantage encore en Allemagne, d'où il revint honoré des titres de comte et de chevalier, et possesseur d'une fortune assez considérable pour figurer à Venise. Cependant, pour parler avec justesse, ce style n'offre point un caractère d'unité; il présente, au contraire, plusieurs formes très-distinctes. Le Liberi disait lui-même qu'il se servait pour les connaisseurs d'un pinceau rapide et hardi, avec lequel il s'arrêtait peu à terminer, lorsqu'il avait une fois indiqué de grands effets; tandis qu'il employait pour les ignorants un pinceau d'un fini délicat, se montrant soigneux dans les moindres détails, jusqu'à distinguer les cheveux même, de manière à pouvoir les compter, et il faisait ordinairement ces sortes de peintures sur du bois de cyprès. Il est possible que l'imagination de cet artiste fût sujette à se refroidir, lorsqu'il peignait lentement, et qu'alors il travaillât moins bien; ce qui est arrivé à plus d'un peintre de fresques. Mais, à l'exception de ces enthousiastes qui sont en fort petit nombre, et dont les peintres négligents ne manquent jamais

d'invoquer l'autorité pour faire excuser leur précipitation, un soin convenable est toujours ce qui conduit le plus sûrement un artiste quel qu'il soit vers la perfection ; et si l'on veut citer pour exemple les deux foudres de la peinture, Tintoretto et Giordano, il est encore incontestable, que plus ils se sont conformés à ce principe, mieux ils ont satisfait les connaisseurs. Le style de Liberi peut encore être distingué en grandiose et en gracieux. Il peignit moins souvent d'une manière conforme au premier de ces deux genres. Venise a de sa main un Massacre des Innocents ; Vicence, un Noé sorti de l'arche ; Bergame, un Déluge universel, dont on dit que la marine est peinte par M. *Monmontagne* ; tous tableaux d'église d'un dessin ferme, avec une belle variété de raccourcis, de mouvements, et des nus d'un grand caractère, qui toutefois rappellent davantage les Carraches que Buonarroti. Il fit même abus de ce genre de talent en peignant, contre toute convenance, l'Éternel nu, à Ste-Catherine de Vicence ; erreur de jugement qui gâte cette peinture, si belle d'ailleurs. Il a peint dans le style gracieux beaucoup de tableaux de cabinet, dans lesquels il exprime, tantôt des fables qu'il est aisé de reconnaître, tantôt des caprices, et quelquefois des allégories si obscures qu'aucun Œdipe ne pourrait entreprendre de les interpréter. Il peignit plus souvent qu'aucune autre chose, des Vénus dans le goût du Titien : ce sont ses chefs-d'œuvre, et elles lui firent donner le surnom de *Libertino*. L'on dit que, n'étant point habile à former les plis qui, dans ses peintures, sont généralement incertains et mal disposés, il s'exerçait plus volontiers à faire ces académies. Il y en a un grand nombre dans les collections ;

et, lorqu'on en a vu une, l'on reconnaît aisément les autres, tant aux têtes qu'il répète souvent, qu'au rosé des chairs et du ton général. Il aimait avec excès ce coloris dont il fit souvent abus dans les mains et à l'extrémité des doigts. Du reste, l'empâtement des couleurs est moelleux, les ombres douces, et à la manière de Corrège ; les profils souvent pris de l'antique, le maniement du pinceau hardi et savant. Marco Liberi, son fils, ne peut lui être comparé pour le grandiose, ni pour la beauté de ses figures, lorsqu'il travailla de son invention. Ses formes sont, pour ainsi dire, ou des caricatures de celles qu'avait adoptées son père, ou si elles ont de l'originalité, elles sont infiniment au-dessous. On peut facilement en faire la comparaison dans les galeries où sont leurs Vénus ; par exemple, dans celle du prince Ercolani, à Bologne. Marco fut d'ailleurs un copiste intelligent des tableaux de son père, et ce talent s'étendit aux nombreuses peintures de cette école, au point que ses copies sont souvent prises pour des originaux par des professeurs même.

Marco Liberi.

Luca Ferrari.

On ne doit point oublier ici un habile étranger qui vécut fort long-temps, enseigna, et mourut à Padoue. Ce fut *Luca Ferrari* de *Reggio*, dont le nom méritait bien d'occuper une place dans l'abécédaire pittoresque. Élève de Guido, il devint grandiose plutôt que délicat ; ce qui fut cause que les peintures qu'il produisit dans sa patrie, à *Santa Maria della Ghiaja*, firent croire à *Scanelli* qu'il était imitateur de *Tiarini*. Cependant on aperçoit dans quelques-uns de ses airs de têtes, et dans certains mouvements pleins de bonheur, qu'il n'a point oublié la grace de son maître. On voit dans l'église de St-Antoine, à Padoue, une Piété d'un

grand caractère et d'un admirable coloris. Il ne paraît pas avoir aussi bien réussi dans les tableaux où les figures sont trop nombreuses, tels que celui de la Peste de 1630, qu'il peignit pour les Dominicains. Il est vrai qu'il n'avait pu devoir de grands modèles dans ce genre au *Guido*, dont l'usage était plutôt d'étudier ses figures que de les multiplier. *Minorello* et *Cirello*, ses élèves et ses imitateurs, maintinrent à Padoue quelques traces du goût de l'école bolonaise. On peut, selon le vœu de *Rossetti*, ajouter leurs noms à l'abécédaire que nous avons déja cité; le premier, que l'on confondrait parfois avec Luca, doit y figurer à plus juste titre encore que le second. On peut y ranger, en outre, *Francesco Zanella*, comme un peintre spirituel, mais qui n'est ni soigneux ni étudié. Il fut presque le Giordano de cette époque, à cause du grand nombre d'ouvrages qu'il exécuta en peu de temps, et on doit le regarder comme le dernier des bons maîtres de son école; car Pellegrini, qui vécut dans le même siècle avec quelque renommée, était originaire, mais non pas natif de Padoue, et il n'y fit qu'une résidence de peu d'années.

Élèves de Ferrari. Minorello, Cirello.

Francesco Zanella.

Pendant toute la durée de cette période, l'on ne vit éclore aucune composition originale à Vicence, quoique cette ville eût une école qui devait son origine à Paolo et au Zelotti; j'ai promis d'en offrir la série au lecteur dans l'une des divisions de cet ouvrage, où elle sera plus convenablement placée. Elle appartient à la belle époque, si l'on en considère le style; mais la plupart de ses productions sont si médiocres, et semblent tellement le fruit de la seule pratique, que l'on doit plutôt la ranger dans l'époque de laquelle nous nous occu-

pons maintenant. Vicence aurait été trop favorisée si elle avait eu des peintres aussi éminents que ses architectes. Je commence par un *Lucio Bruni;* j'ignore s'il était étranger ou de l'État Vénitien, je sais seulement, qu'il fit pour l'église de San Jacopo un Mariage de Sainte-Catherine, peint en 1585, et qui rappelle la belle époque. Je n'ai trouvé aucune notice sur ce peintre; peut-être même ne fut-il point très-connu dans un temps où l'Italie abondait en peintres excellents, et n'eut-il point d'historien qui daignât le tirer de l'oubli. J'essayerai de le faire en le plaçant dans cette école, ou du moins dans cette ville, où je trouve son nom.

Lucio Bruni.

Giannantonio Fasolo travailla sous les yeux de Paolo, et plus long-temps encore sous ceux de Zelotto; ce fut néanmoins Paolo qu'il choisit pour son modèle. On voit à St-Roch une Probatique de sa main, si bien ornée de perspectives, et si bien peuplée de malades, disposés en groupes divers et à des distances différentes, que Paolo lui-même ne l'aurait point désavouée. Il y a aussi trois sujets d'histoire romaine dans un soffite du palais de la préfecture; Mutius Scevola en présence de Porsenna; Horatius Coclès devant le pont du Tibre, et Curtius s'élançant dans le gouffre; tous trois habilement exécutés. L'Orlandi a fait une équivoque en plaçant à Vérone la naissance et les travaux de l'auteur.

Giannantonio Fasolo.

Il eut pour élève *Alexandre Maganza*, fils de ce Giambattista, duquel j'ai fait mention parmi les imitateurs du Titien. Fasolo lui insinua son goût, et l'on retrouve en lui, en outre, un bon imitateur de Paolo et de Zelotto, comme dans son Épiphanie de l'église de Saint-Dominique, et dans le Martyre de Sainte-Justine, à San Pietro. Il fit preuve d'habileté dans ses

Successeurs de Fasolo. Alexandre Maganza.

ornements d'architecture, se montra judicieux dans sa composition et suffisamment varié dans les traits de ses personnages, mais il n'a point l'empâtement de couleurs des précédents; ses carnations tirent sur le blanchâtre; ses plis sont monotones et un peu roides, et en général il manque d'expression. Vicence reflue de ses peintures, en public et chez les habitants; et il y en a aussi une telle quantité dans les pays environnants, et dans les villes voisines, que l'on n'a point de peine à croire qu'il ait vécu jusqu'à l'âge de soixante-quatorze ans, en travaillant toujours moyennant des prix assez élevés et sans beaucoup de fatigue. Quelques peintures de lui, que l'on voit à Vicence, suffisent pour faire reconnaître toutes les autres; car on y retrouve fréquemment les mêmes têtes et les mêmes mouvements. Toutefois l'on ne doit pas, je pense, en accuser son génie, dont il a montré l'élévation dans plusieurs de ses ouvrages, mais plutôt les chagrins domestiques que lui causa la nombreuse famille qu'il avait à soutenir. Cet artiste ne fut malheureux que parce qu'il fut père; Giambattista, l'aîné de ses fils, le disputait en savoir à Maganza, et si l'on en doit juger d'après un tableau de Saint-Benoît qui est à Ste-Justine de Padoue, il l'emporta sur lui pour le fini. Une mort prématurée vint enlever à Alexandre l'appui de ce jeune homme, qui ne lui laissa pour héritage qu'une multitude d'enfants, lesquels restèrent à la charge de leur aïeul.

Enfants d'Alexandre Maganza.

Girolamo, son second fils, chargé de son côté d'une nombreuse famille, et Marcantonio encore tout jeune, le secondèrent ensuite dans ses travaux, et commençaient à se faire un nom par leurs propres ouvrages, lorsqu'en 1630, leur patrie ayant été envahie par la

peste, Alexandre les vit mourir l'un après l'autre, et après eux, tous ses petits enfants, un à un, jusqu'à ce que, resté seul à déplorer la destruction des siens, il les suivit au tombeau dans la même année. Avec lui s'éteignit la belle école que les deux illustres Véronais avaient fondée à Vicence. Cependant, à bien la considérer, elle ne périt point, puisqu'elle fut continuée par le Maffei, le Carpioni, le Cittadella; trois peintres qui, observés auprès de Maganza, semblent quelquefois êtres sortis de la même académie, soit parce qu'ils avaient étudié à Vicence les modèles qu'ils imitaient, soit parce que ce style, qui rappelle à la fois ceux de Paolo et de Palma, était aussi en vogue à cette époque, que celui de Cortona le fut en d'autres temps parmi nous. Ils eurent aussi tous les trois, comme Alexandre, un pinceau rapide; et si l'on comptait les peintures de Vicence, on trouverait, à peu près, que ces quatre peintres en produisirent un nombre tel, qu'à peine il fut égalé par tous les autres, soit citoyens, soit étrangers qui peignirent dans cette ville. *Francesco Maffei*, de Vicence, avait été l'élève de Peranda, duquel il termina quelques tableaux. Lorsqu'il eut acquis un certain dégré de connaissances, et d'esprit pittoresque, il s'appliqua principalement à étudier la manière de Paolo. Son style, qui ne manque point d'élévation, lui a valu de nombreux éloges de Boschini, qui a dit de lui que c'était un peintre à grande *manière* et un *peintre de géants*. Il a, d'ailleurs, une certaine grace qui lui est propre, et qui le distingue de cette classe de peintres à laquelle on reproche l'affectation et la recherche. Sa Ste-Anne de San Michele de Vicence; plusieurs ouvrages qu'il y fit dans le palais public et

Francesco Maffei.

ailleurs; ouvrages pleins de belle poésie, de beaux portraits, et coloriés conformément au meilleur goût de l'école vénitienne, font voir qu'il était bien en état de lutter contre de meilleurs peintres que n'étaient Carpioni et Cittadella, ses concitoyens. C'est peut-être même, parce qu'il ne les redoutait point, qu'il travailla quelquefois avec négligence, et laissa imparfaits, non-seulement des détails de ses figures, mais jusqu'aux têtes mêmes, économisant les couleurs, se servant d'impressions noirâtres, et peignant, non pour les siècles à venir, mais seulement pour quelques années. On voit à San Francesco de Padoue, un grand tableau de ce peintre, représentant le Paradis, et auquel l'emploi de cette méthode a fait perdre jusqu'à la plus légère apparence de couleur. C'est là que se borne la gloire que lui donne Boschini, d'avoir su en quatre coups de pinceaux éblouir les regards et commander l'admiration; c'est un grand exemple pour se mettre en garde contre les artistes trop prompts au travail. Leurs tableaux peuvent se comparer à certains enfants qui, nés de parents mal sains, ont quelquefois dans leur âge tendre, des visages fleuris et toutes les apparences de la santé; mais qui, en grandissant, déclinent et meurent peu d'années après.

Giulio e Carlo Carpioni.

Giulio Carpioni, élève de Padovanino, et par cette raison n'étant point étranger à la manière de Paolo, eut certainement plus de verve, plus d'expression, plus de poésie que Maffei, mais il n'était pas également enclin aux grandes proportions et aux ouvrages à grande machine. Ses figures, pour la plupart, n'excèdent pas la mesure de celles de Bassano, et l'on en voit davantage dans les galeries que dans les églises, dans toute

l'étendue de l'État Vénitien. On voit chez la plupart des familles nobles, des Bacchanales, des Songes, des Caprices, des Fables et des sujets d'histoire, exécutés avec un esprit et une douceur de teintes, tels que son maître lui-même n'aurait point regretté de les avoir produits. Il y a aussi quelques autres peintures qu'il semble n'avoir faites que pour le vulgaire, et qui ne sont peut-être que des productions de son école, ou de Carlo, son fils, lequel, dit on, suivit en tout le style de son père. Mais je n'ai jamais vu aucune peinture dont on puisse bien constater qu'il fût l'auteur. Giulio eut aussi du mérite comme peintre de portraits. La salle du conseil public de Vicence et l'église des Servites du Mont-Berico conservent de ses ouvrages; il a figuré dans l'une et dans l'autre plusieurs baillis de ce district avec leur suite, et il a joint à la vérité des portraits la beauté idéale d'une figure qui représente la Vertu, et qu'il a introduite dans cette composition, en la faisant agir d'une manière noble et convenable; ce peintre est connu à Venise et à Vicence, où il passa ses plus belles années : il alla ensuite finir ses jours à Vérone. Ce fut de concert avec lui que travailla pendant un peu de temps, *Bartolommeo Cittadella*, le dernier des trois que j'ai nommés il n'y a pas long-temps, et je ne sais s'il était l'élève de Carpioni, ou seulement son compagnon de travail; mais il lui était certainement inférieur en talent. On peut ranger dans son école *Niccolò Miozzi*, de Vicence, que Boschini nous fait connaître dans ses *Giojelli pittoreschi*, et avec moins de certitude, un Marcantonio, contemporain du précédent, connu par sa signature placée au bas d'une Sainte Image qui appartient à la famille de Muttoni, à Rovigo.

Bartolommeo Cittadella.

Vers la fin du siècle, les artistes les plus en vogue étaient Menarola, peintre dont le style tend au goût moderne, et qui, malgré les leçons qu'il avait reçues de Volpato, s'attacha plutôt à l'imitation de Carpioni; Constantino Pasqualotto, meilleur coloriste que dessinateur; Antonio de' Pieri, surnommé le Boiteux, de Vicence, dont le pinceau était facile mais faiblement prononcé; et enfin quelques autres que nous pouvons encore ajouter à cette nomenclature. Celui qui l'emporta en réputation sur tous ses émules, fut Pasquale Rossi, duquel il ne reste que peu de productions à Vicence, parce qu'il était au nombre des peintres de l'Ecole romaine, parmi lesquels nous l'avons déjà cité. *Giovanni Bittonte*, qui, ainsi que le précédent, vécut hors de Vicence, s'établit et travailla beaucoup à Castelfranco, où, ayant fondé une école de peinture et de *danse*, il fut surnommé le *Ballerino* (le danseur.) *Melchiori* prétend qu'il fut élève de Maffei, et maître de *Melchiore*, son père, qui vivait aussi à Castelfranco, et y fut employé fréquemment, quoiqu'il travaillât en outre à Venise, dans la maison de Morosini, où il fut en concurrence avec le chevalier Liberi.

Menarola, Pasqualotto et Zoppo Vicentino.

Gio. Bittonto.

Melchiori. Melchiore.

Lorsque l'ancienne école fut complètement éteinte à Bassano, il y parut un *Giovan Battista Volpati*, qui peignit beaucoup de tableaux sur toile dans sa patrie, et qui ressembla un peu à Carpioni par son style et par ses idées, mais qui ne se distingua point comme lui par son dessin et par la noblesse de ses têtes. On désigne comme ses élèves un *Trivellini* et un *Bernardoni*, qui sont plus faibles que leur maître. Celui-ci a laissé quelques écrits sur l'art de la peinture, lesquels se conservent inédits dans la bibliothèque aussi riche

Derniers peintres de Bassano. Gio. Battista Volpati.

Trivellini, Bernardoni.

que choisie du comte Giuseppe Remondini. Il y déclare dans sa préface n'avoir jamais eu de maître. Quoique dans un manuscrit de Castelfranco il soit désigné comme un élève de Novelli, son ouvrage est rempli d'observations assez justes, pour que l'on puisse croire qu'il avait au moins une bonne théorie de cet art. Algarotti en prit même une copie, comme on le voit dans l'index de ses livres sur les beaux-arts, qui est publié il y a déjà long-temps.

J'ai parlé plus haut d'un rejeton, si j'ose ainsi m'exprimer, de l'école véronaise, transplanté à Padoue, et qui fructifia merveilleusement dans cette ville. En remontant à l'origine de la même école et à ces peintres véronais qui vécurent au temps de Palma, et après lui, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, on peut voir qu'ils ne maintinrent pas moins bien que les Padouans, l'honneur de leur patrie, et furent plus fidèles que ces derniers aux bonnes méthodes des impressions et du coloris. J'ai fait mention de *Claudio Ridolfi* (*) parce qu'il florissait dans l'État Pontifical (1); mais il ne laissa point de travailler aussi dans celui de Venise. La métropole et les villes que nous avons nommées ont de ses tableaux, mais surtout sa ville natale et Padoue. Dans la célèbre église de Santa Giustina est une de ses peintures que l'on a beaucoup vantée. Elle retrace les

Claudio Ridolfi.

(*) Tome II, page 192.

(1) Dans l'histoire de l'école romaine, j'ai indiqué comme le maître de ce peintre, *Dario Pozzo*, en me conformant à l'assertion du commandeur del Pozzo ; mais les autres écrivains ne s'accordent point sur la chronologie de cet artiste : ainsi, je ne prendrai point sur moi de rien affirmer, jusqu'à ce que l'on ait éclairci ce fait.

fastes glorieux de l'ordre des Bénédictins, que des princes embrassèrent, qui fut illustré par des martyrs, et produisit de célèbres pasteurs de l'église chrétienne. L'invention en appartient à Claudio, et l'exécution réunit tout ce qu'il a mis de gracieux, de riche et de fini, dans ce que l'on connaissait de ses autres ouvrages. Il forma pour sa patrie un bon imitateur de son style; ce fut Gio. Battista Amigazzi, dont le principal talent, toutefois, fut celui de copier. Il a laissé dans l'église de St-Charles à Vérone, une Cène de Paul Véronèse, non-seulement copiée avec la plus rare intelligence, mais d'un coloris qui subsiste encore aujourd'hui dans toute sa fraîcheur et dans toute sa vivacité. Benedetto Marini d'Urbin eut encore plus de succès que le précédent, et marcha presque l'égal de son maître; il est presque inconnu à sa patrie (*), mais il a une grande célébrité à Plaisance.

Trois élèves de Felice Brusasoci naquirent après Ridolfi (outre le Creara qui fut beaucoup moins célèbre), et après la mort de leur maître, ils allèrent étudier à l'école romaine, de laquelle ils saisirent plus ou moins bien le caractère; tous occupent néanmoins un rang distingué dans l'histoire de l'art. On place surtout parmi les premiers de son temps *Alexandre Turchi*, surnommé l'*Orbetto* (le petit aveugle), parce que, dit Pozzo, lorsqu'il était enfant, il guidait dans les chemins un aveugle mendiant, soit qu'il fût son père, ou tout autre. Passeri veut qu'il ait été appelé ainsi parce qu'il avait la vue un peu faible; défaut que l'on

Alessandro Turchi.

(*) Voyez les détails relatifs à ce peintre, dans le Tome II, page 193, série des imitateurs de Barocci.

découvre en effet dans son œil droit, comme me l'a fait remarquer M. Brandolèse, après avoir vu son portrait qu'il avait fait graver sur l'original de MM. Vianelli. Le Brusasorci, d'après des indices non équivoques, reconnut en lui une ame faite pour la peinture; et ayant entrepris de le former, le vit devenir en peu d'années son émule plutôt que son élève. Etant ensuite passé à Venise sous Carlo Caliari, et de là à Rome, il se forma un style tout à lui; style qui, s'il a de la vigueur, l'emporte encore en agrément. Il s'établit à Rome, où en concourant avec les imitateurs des Carraches, Sacchi, et le Berettini, il soutient cette lutte à l'église de la Conception; l'on voit aussi de ses ouvrages dans plusieurs autres églises, mais aucune ville n'a de sa main autant d'ouvrages que Vérone, soit en public, soit dans les maisons de ses habitants. La seule famille des marquis Girardini, qui le protégea et le soutint à Rome (ce que l'on prouve par des lettres et d'autres pièces originales), en a une abondance assez grande pour enrichir plusieurs galeries. On aime à voir ses progrès depuis ses productions les plus défectueuses, jusqu'aux plus correctes, et depuis les plus simples jusqu'à celles qu'il orna le plus. Il y a eu des amateurs qui l'ont mis en balance avec Annibal Carrache; comparaison qui, dans d'autres temps, aurait excité à Bologne autant de rumeur que la *Secchia rapita* (1), et que l'on n'aurait pas entendue faire volontiers dans tout autre lieu. Annibal est un peintre qu'il faut respecter, et Turchi s'est efforcé d'imiter son dessin dans le Sisara de la maison Colonna, puis ailleurs; mais il n'y a pas réussi tou-

(1) Ce poëme célèbre du Tassoni est connu de tout le monde.

jours, et généralement ses figures nues (genre dans lequel Annibal s'est approché des Grecs de l'antiquité), n'ont pas le mérite de ses figures vêtues. Passeri, même en parlant de son tableau des Camaldules de Rome, nie qu'il ait déployé un goût véritablement pur en peinture, et Pascoli, dans la vie de Gimignani, dit qu'il jouissait à Rome de *quelque réputation*; expression peu exacte, si je ne me trompe, mais qui fait voir que l'on ne doit point le comparer à Annibal. Cependant Turchi a tant de charme qu'il plaît dans quelque sujet que ce soit. Il paraît qu'il cherchait à faire un mélange des styles de plusieurs écoles, et il y joignit une sorte d'originalité en ennoblissant les portraits qu'il introduisit dans ses sujets d'histoire; portraits qui sont pleins de vie, et de la carnation la plus agréable. Il prévalut dans le choix et dans la distribution des couleurs, parmi lesquelles domine un rosé qui égaie ses toiles, et sert comme de marque distinctive pour reconnaître l'auteur. On dit qu'il apportait un soin exquis dans les combinaisons de ses teintes, et qu'il avait trouvé des secrets tels, qu'elles se sont conservées au point d'être encore un sujet d'envie pour la postérité. Il choisissait, épurait, composait les couleurs, et consultait des chimistes. Si nous sommes quelquefois forcés de détourner les yeux de certaines toiles qui semblent coloriées avec les teintes des carrossiers, et si nous nous plaignons du coloris encore plus défectueux de tant d'autres, c'est parce qu'il y a peu de peintres qui s'appliquent sérieusement à choisir et à épurer les terres, à faire des expériences, et à tenter l'analyse des couleurs qui ont déja été employées.

Turchi peignit, à San Stefano de Vérone, la Passion

des quarante martyrs; ouvrage que l'empâtement des couleurs et les raccourcis rapprochent beaucoup de l'école lombarde : pour le dessin et l'expression, il rappelle l'école romaine, et pour le coloris, celle de Venise. C'est un des ouvrages les plus étudiés, les plus soigneusement finis et les mieux conçus qu'il ait jamais faits. Le choix des têtes est digne de Guido, et l'auteur y a déployé un art de composition qui fait paraître ce sujet multiple dans un espace qui semble immense. Les figures sont variées et dégradées d'une manière admirable; et cependant, Turchi n'est pas pour cela du nombre de ceux qui mendient des personnages à l'histoire, afin de remplir leurs tableaux de figures. Il semble s'être plu, au contraire, à ne les point multiplier. La Piété peinte, à Vérone, dans l'église de la Miséricorde, ne contient que le Christ mort, la Vierge et Nicodême, mais si bien dessinés; conçus, posés, et coloriés avec tant de charme, que le tableau, regardé par quelques-uns comme le meilleur de l'auteur, est sans contredit l'un des plus remarquables de Vérone. L'Épiphanie même de MM. Girardini, dont l'esquisse est dans la maison Fattorini, à Bologne, n'offre pas une grande quantité de figures; mais ses Mages, vêtus avec toute la magnificence royale, rappellent les Titien et les Bassano. Turchi mourut à Rome, en léguant à sa patrie deux élèves dignes de lui, *Giovanni Ceschini* et *Giovanni Battista Rossi*, surnommé le *Gobbino* (le petit bossu). Le premier fit, d'après les ouvrages du maître, des copies qui semblaient des originaux. Tous deux travaillaient à Vérone, mais déclinèrent en talent et en renommée à mesure qu'ils avancèrent en âge.

Gio Ceschini, Gio. Battista Rossi.

Pasquale Ottini.

Pasquale Ottini, celui qui termina, de concert avec

l'Orbetto, quelques tableaux que Felice avait laisses imparfaits, a produit des peintures remarquables par la beauté des formes et par une expression qui le fait distinguer de la foule; il perfectionna surtout ce talent après avoir vu les ouvrages de Raphaël. Le Massacre des Innocents qu'il a laissé à San Stefano, est un témoignage qui confirme cet éloge, quoiqu'une des plus belles peintures de l'Orbetto, qui se trouve vis-à-vis, lui fasse peut-être quelque tort. On peut juger mieux de son talent à San Giorgio, où est exposé un Saint-Nicolas avec plusieurs autres bienheureux. L'auteur a répandu dans cette composition tout l'éclat du plus beau coloris vénitien, tandis que, dans d'autres, il paraît un peu languissant; ce qu'on peut attribuer, je crois, aux lieux et au temps. Du reste, il a laissé une grande réputation dans sa patrie; et, dans l'histoire de Vérone, par le savant comte Alexandre Carli, il est désigné comme le peintre le plus rapproché de Paul Véronèse par son talent.

Marcantonio Bassett.

Marcantonio Bassetti, plus jeune que Pasquale, ne lui fut point inférieur en mérite. Il quitta de bonne heure l'Orbetto et l'Ottini, ses deux condisciples, pour aller continuer ses études à Venise; les ayant rejoints un peu plus tard, il fit avec eux le voyage de Rome, et enfin, après avoir copié les plus beaux modèles de l'une et de l'autre école, il fut rendu à sa patrie. Ridolfi le vante singulièrement quant au dessin, et en effet, il s'y montre véritablement grandiose; mais il excella, en outre, dans l'art du coloris; et il conseillait à tous ceux qui voulaient devenir coloristes, de retourner à Venise chaque fois qu'ils projetaient d'entreprendre un ouvrage important, puis, d'observer

attentivement les meilleures peintures de cette école. Il existe, à San Stefano de Vérone, un tableau de sa main, avec plusieurs saints évêques de la ville, tous revêtus de leurs habits pontificaux, tous habilement variés, et d'un goût qui participe beaucoup de celui de Titien. On peut, cependant, dire que le voisinage d'un tableau de Turchi nuit encore à celui-ci. Marcantonio ne laissa ni école après lui (1), ni un grand nombre d'ouvrages; mais ils sont estimés. Il disait souvent que la peinture ne peut s'exercer comme un art mécanique et à la journée, mais au sein du repos, ainsi que la littérature, et comme une occupation agréable. Dante (2) semble avoir suivi à peu près la même maxime en poésie, lorsqu'il attendait, saisissait

(1) Le Melchiori indique un de ses élèves inconnu au *Pozzo*, peut-être parce qu'il ne vivait point à Vérone, et ce fut le P. Massimo, capucin, véronais de naissance, et, au jugement de l'historien, peintre plein de talent. Il en donne pour preuve les quatre grands tableaux qu'il a laissés dans la cathédrale de Montagnana, et il en cite de plus beaucoup de peintures d'autels éparses dans les églises de son ordre. J'ai découvert aussi deux compagnons laïques de ce religieux, et qui sont dignes de ne point rester dans l'oubli; ce furent, *Fra Semplice*, autre véronais, élève de *Felice Brusasorci*, et *Fra Santo*, de Venise; tous deux occupèrent principalement leurs pinceaux pour le service des églises et de leurs couvents dans l'État Vénitien. F. Semplice travailla en outre à Rome : un beau Saint-Félix qu'il peignit à Castelfranco, a été gravé en 1712.

(2) .... io mi son un che quando
Amore spira noto : ed a quel modo
Che detta dentro vo significando.
(Purg., c. 24.)

Je suis un homme qui attend ce que l'amour lui inspire : et je m'exprime selon ce qu'il me dicte intérieurement.

et secondait les impressions que la nature, ce premier guide des grands génies, produisait dans son esprit.

Bassetti et Ottini, unis par les liens de l'amitié, moururent tous deux dans l'année de la peste de 1630, et avec eux, un assez grand nombre d'autres élèves de Brusasorci, que le commandeur del Pozzo a nommés: je les passe sous silence, parce que le temps ou le talent leur manqua pour se faire connaître. C'est ainsi qu'à compter de cette année de désastres, et lorsque l'Orbetto s'était déja fixé à Rome, s'éteignit à Vérone la succession de l'école de Brusasorci.

Les imitateurs de Paolo, que nous avons rappelés après lui, Montemezzano, Benfatto, Verona et quelques autres y étaient encore. Tous moururent à peu près dans le même temps. L'on vit alors disparaître presqu'entièrement jusqu'à la moindre trace d'une école nationale; et les styles étrangers succédèrent, dans Vérone, aux styles nationaux.

Il y avait déja quelque temps que les jeunes peintres Véronais suivaient les écoles étrangères, et que des maîtres venus des autres pays de l'Italie s'étaient établis à Vérone. *Dionisio Guerri* s'était formé, d'après les leçons de Feti, une manière pleine de vérité; seul, il aurait pu réparer de très-grandes pertes, mais il mourut fort jeune, en 1640, laissant une très-petite quantité de peintures qui furent dispersées dans les collections étrangères, et qui devinrent fort recherchées. *Francesco Bernardi*, surnommé le Bigolaro, et que l'on a cru de Brescia, jusqu'à ce que le commandeur *del Pozzo* l'eût revendiqué pour Vérone, fut élève du même maître que le précédent; il reproduisit quelques traits de son style dans un grand ta-

Dionisio Guerri.

Francesco Bernardi.

bleau placé à San Carlo, et représentant le Titulaire de cette église servant les pestiférés. Le même saint reparaît atteint lui-même de la peste dans un autre tableau du même auteur; mais il travailla davantage pour les galeries que pour les édifices publics. On avait vu aussi venir de Mantoue le *chevalier Barca* qui devint citoyen de Vérone, par sa résidence. Je ne sais si Feti avait été son maître; son style varie souvent. Dans une Piété qui est restée à San Fermo, il annonce un peintre habile à produire de grands effets; dans d'autres tableaux qu'il a laissés à la *Scala*, il est plein de grace et d'esprit pittoresque : cet artiste est digne d'être connu.

Le chevalier Barca.

Bologne contribua aussi à remplir le vide qui s'était fait sentir à Vérone. Guido et l'Albane en eurent en partie le mérite, en formant le chevalier *Coppa*, dont le véritable nom est Antonio Giarola ou Gerola; il doit être compté au nombre de leurs meilleurs élèves, à l'exception près, qu'il est un peu confus dans sa composition, et qu'en voulant imiter la douceur de Guido, il pèche quelquefois par un coloris trop faible. Les Servites ont de sa main une Madeleine dans le désert; cette figure est pleine d'expression. On voit aussi dans le réfectoire du séminaire de Vérone une Cène d'Emaüs; tableau exécuté d'une manière analogue à celle des bons peintres vénitiens. Quoique l'auteur fût attaché aux principes de Guido, l'Albane le considérait comme l'un de ses disciples favoris, et l'envoya au duc de Mantoue, pour remplir l'emploi de peintre de la cour; circonstance rapportée par Malvasia (*).

Chevalier Coppa.

(*) T. II, page 263.

Ce fut de la même académie que sortit *Giacomo Locatelli*, qui brilla par quelques ouvrages (surtout par ceux qu'il exécuta à San Procolo), et par les élèves qui sortirent d'entre ses mains. Ceux-ci au milieu de la décadence dans laquelle l'art était tombé, vers la fin du dix-septième siècle, furent toutefois en réputation. L'on indique comme ceux qui se distinguèrent le plus, *Andrea Voltolino*, peintre étudié mais froid, et plus habile à faire des portraits qu'à enfanter des compositions; puis *Biagio Falcieri*, qui reçut aussi, à Venise, les leçons du chevalier Liberi, et montra beaucoup de ce feu et de cette fécondité qui règnent dans l'école vénitienne. Il en a laissé un exemple dans un grand tableau où il a représenté le Concile de Trente, et dans le haut duquel on aperçoit St-Thomas qui terrasse des hérétiques : cette peinture orne l'église des PP. Dominicains. Les deux professeurs que nous venons de nommer instruisirent *Santo Prunato* qui rendit à l'école véronaise une vigueur nouvelle, ainsi que nous l'observerons dans la période suivante.

Giacomo Locatelli.

Andrea Voltolino.

Biagio Falcieri.

Santo Prunato.

Pendant ce temps l'école du Moretto se soutenait à Brescia. Ce peintre se distinguait par le *coloris le plus délicat, et ses ouvrages prouvent combien il etait partisan du fini dans les productions de la peinture:* telles sont les expressions de Vasari. Mais l'esprit du Moretto n'animait plus ses successeurs : ils sont loin d'avoir le même fini, et il eût été bien difficile que, lorsque l'on s'attachait à la célérité, et qu'on la vantait partout, ils se fussent appliqués à des méthodes nécessairement lentes. On voulut joindre aux principes de plusieurs Bressans, successeurs du Moretto, les principes de l'école vénitienne, afin que les peintres ma-

niérés et ténébreux ne manquassent point à Brescia; mais on vit, cependant, figurer dans ce nombre, plus d'un artiste recommandable. *Antonio Gandini* et *Pietro Moroni* ou *Maroni*, sont rangés parmi les élèves de Paolo; le premier suivit quelquefois les traces de Vanni, et ne négligea point les exemples de Palma. De grandes conceptions, une variété infinie, une immense richesse de détails, le rendent digne d'être admiré dans son grand tableau de la Croix qu'il peignit à l'ancienne cathédrale, où travailla ensuite Bernardino, son fils, et son faible imitateur. Maroni semble avoir, en outre, étudié beaucoup le Titien, et c'est un des dessinateurs les plus anciens et les plus grandioses que l'école ait compté alors. Il ne le céda même à aucun de ses contemporains pour la force de l'empâtement et l'éclat des couleurs. C'est du moins ce qu'il m'a semblé en observant à San Barnaba, le Christ montant au Calvaire, et en le comparant avec d'autres tableaux de la même époque, qui sont dans ce temple.

Antonio Gandini. Pietro Moroni.

Filippo Zanimberti, élève du Peranda, et en qui l'on peut louer la noblesse du caractère, la beauté de la touche et le naturel du coloris, n'est pas fort connu à Brescia; mais il est généralement estimé à Venise, où il vécut pendant plusieurs années, et peignit dans quelques églises en donnant des preuves de son génie et de son habileté. Son grand tableau de la Manne, qui existe à Santa Maria Nuova, a été justement loué par Ridolfi, Boschini et Zanetti. Il travailla davantage pour les palais de la même ville. Il eut un talent remarquable pour faire les petites figures, et pour en composer des sujets historiques ou fabuleux, que l'on recherchait avec empressement; ce qui fit dire au

Filippo Zanimberti.

chantre des peintures vénitiennes, que ceux qui avaient des ouvrages de Zanimberti, avaient des sequins à leurs ordres.

Francesco Zugni, de Brescia, est compté par Ridolfi parmi les meilleurs élèves de Palma. Il ne l'égala point dans la beauté des formes et des mouvements; mais il le surpassa pour la solidité de son coloris, et pour l'ardeur avec laquelle il travaillait. Ses peintures étaient à fresque pour la plupart, et souvent accompagnées des perspectives de Sandrini, qui avait un grand mérite en ce genre. Ils peignirent ensemble dans la salle du Podestà, dans celle du Commandant, et dans quelques maisons de plaisance. Zugni n'eut pas moins de talent pour les peintures à l'huile; il fit, entre autres ouvrages de ce genre, une Circoncision à l'église des Graces, avec quelques petites figures autour du lieu où se tiennent les chantres: elles sont bien étudiées, et touchées de la manière la plus spirituelle. **Francesco Zugni.**

Il reste beaucoup de peintures de *Grazio Cossale* ou *Cozzale*, et ce sont tous grands tableaux. C'était un homme d'une imagination féconde et d'un caractère de talent que Cozzando, historien de la ville de Brescia, assimile à celui de Palma : il me semble qu'il cherchait à égaler sa facilité, sans en faire abus. La Présentation qu'il a laissée à l'église des Miracles, l'Épiphanie à celle des Graces, et quelques autres tableaux dispersés dans Brescia, arrêtent le spectateur, pour ainsi dire, malgré lui. Il faudrait refuser toute espèce de sensibilité à ceux qui, en voyant ses ouvrages, ne gémiraient point du malheur inouï de cet habile homme qui fut tué par un de ses fils. Je n'ai point vu, dans cette ville, de **Grazio Cozzale.**

Rama, Amigoni et Barucco

peintures de *Camillo Rama*, d'*Ottavio Amigoni* et de *Jacopo Barucco*, qui fussent aussi belles que celles de Grazio, quoique les trois premiers eussent aussi marché sur les traces de Palma. Barucco surtout prodigua plus qu'aucun d'eux, les teintes sombres dans ses tableaux. Amigoni, qui avait été le disciple de Gandino, tint aussi une école, et compta parmi ses élèves

Pompeo Ghiti.

Pompeo Ghiti, qui, passant ensuite sous la direction du Zoppo de Lugano, améliora le goût, ou lui donna du moins plus de vigueur. Son génie était fertile en inventions; sa manière de dessiner était correcte, et sa touche, que l'on peut comparer à celle du Zoppo, eut

Francesco Paglia et ses deux fils.

cependant moins de force. Francesco Paglia, père d'Antonio et d'Angelo, peintres ainsi que lui, avait été l'élève et devint l'imitateur de Guerchin. Son plus grand talent était celui de bien faire les portraits. Il fit aussi des peintures sacrées, et la Charité possède l'une des plus estimées. Cet artiste se fait remarquer par un bon empâtement de couleur, joint à un bon clair-obscur, mais il a peu de verve, et ses formes sont quelquefois grêles et alongées outre mesure. Ce serait une entreprise trop vaste que de décrire minutieusement la manière des successeurs de Ghiti et de Paglia,

Tortelli. Cappelli.

comme celle du *Tortelli*, dont la touche spirituelle rappelle les Vénitiens; celle de *Cappelli*, instruit en outre par Pasinelli à Bologne, et par Baccicio à Rome; enfin, celle de quelques autres plus modernes, qui, guidés par les Bolonais, allèrent assez loin dans leur art : plusieurs peuvent appartenir aussi a l'époque suivante.

Dans le temps de Palma et des Vénitiens maniérés, la peinture était soutenue, à Bergame, par les succes-

seurs du Lotto et de ses contemporains. On lit de pompeux éloges de *Giovan Paolo Lolmo*, qui réussissait fort bien aux peintures délicates et minutieuses. Dans le tableau d'autel des SS. Roch et Sébastien, à Sainte-Marie-Majeure, peint vers 1587, et qui ne fut point un de ses premiers, on découvre un génie attaché au dessin du quinzième siècle, soigneux de chercher à donner de la souplesse aux corps, mais par trop étranger à la manière moderne. Deux habiles peintres, formés à ce style nouveau, vivaient alors : ce furent, Salmeggia et Cavagna, qui rivalisèrent pendant de nombreuses années, mais sans animosité. Ils travaillèrent pour leur patrie, au sein de laquelle ils moururent, l'un en 1626, et l'autre l'année suivante. Gio. Paolo Lolmo.

Enea Salmeggia, surnommé le Talpino, fut dirigé dans la peinture par les Campi, à Crémone, et par les Procaccini, à Milan, d'où, étant passé à Rome, il étudia pendant quatorze ans les peintures de Raphaël, et l'imita ensuite pendant tout le reste de sa vie. Orlandi et d'autres vantent son St-Victor, placé chez les Olivetains de Milan, et quelques autres ouvrages de sa main, en disant qu'ils furent attribués à Raphaël. Ceux qui ont l'habitude de reconnaître ce grand modèle, ne refuseront point au Salmeggia une place honorable parmi ses imitateurs. La pureté de ses contours (qu'il porta quelquefois jusqu'à la minutie), l'heureux choix des têtes jeunes, la morbidesse de son pinceau, l'agencement des plis, une certaine grace de mouvement et d'expression, annoncent combien il avait étudié ce maître incomparable, auquel il se montra cependant très-inférieur dans la grandeur des idées, dans l'imitation de l'antique, dans le caractère de la composition. Enea Salmeggia.

La méthode qu'il adopta pour son coloris, diffère aussi de celle de Sanzio. Il se plaisait davantage à varier les couleurs de ses vêtements. La plupart de ses teintes sont pâles aujourd'hui, et ses ombres sont altérées comme dans les autres peintures de cette époque. Cette circonstance me fait soupçonner que ce grand homme, ainsi que Poussin, et Raphaël lui-même, ne coloria pas toujours avec un soin égal, se contentant de montrer de temps en temps qu'il n'était pas moins habile en ce genre que dans tout le reste. Il fit à l'église de la Passion à Milan, une Prière du Christ dans le jardin des Oliviers, et une Flagellation; ouvrages dans lesquels il déploya toute la noblesse de son style. Le premier des deux rappelle les teintes des Bassani; le second, qui est plus animé ainsi que d'un plus grand caractère, surpasse l'autre, même pour la vigueur du coloris. Bergame en a d'autres exemples, et surtout dans les deux grands autels de Santa Marta et Santa Grata. On y voit deux tableaux admirables, chacun desquels a ses partisans qui le préfèrent à l'autre; et les couleurs en sont si fraîches, si brillantes, si belles, que l'on ne se lasserait jamais de les contempler. Il devait se conformer dans l'un et dans l'autre, à un genre de composition analogue, ayant à représenter dans le haut du tableau, un Christ environné de sa Gloire, et au bas, une réunion de Saints; mais il a mis plus d'art dans le second. Il y a introduit une grande variété de raccourcis, d'attitudes et de têtes; il a placé dans le fond, la ville de Bergame, avec de beaux ornements d'architecture à la manière de Paolo. Il a costumé ses personnages avec beaucoup de soin; et l'on remarque un saint évêque, revêtu de ses habits pontificaux, qui rappelle Titien

lui-même. Ses tableaux de cabinet sont rares et précieux, et ne sont point assez connus au dehors ni dans les pays voisins; mais tel est le sort qui est commun à une foule d'excellents peintres de toutes nos écoles: l'Italie est trop riche de pinceaux habiles pour qu'ils puissent être tous connus et appréciés convenablement.

La manière d'Enea n'était point facile à saisir lorsqu'on négligeait de consulter les exemples de Raphaël. *Francesco* et *Chiara*, quoi qu'ils eussent reçu les leçons paternelles, parvinrent plutôt à imiter ses études et ses figures, qu'à pénétrer dans le fond de ses théories; on reconnaît cependant en eux le fruit d'une instruction solide. Comparés à d'autres peintres de leur temps, ou peu éloignés de leur époque, ils paraissent, sinon animés d'un feu très-vif, du moins fort intelligents et exempts du vice de l'affectation. La ville a une grande quantité de leurs ouvrages dans ses édifices publics, et l'on soupçonne que leur père avait mis la main à ceux qui ont le plus de mérite. **Francesco e Chiara Salmeggia.**

Giampaolo Cavagna échappa, je ne sais par quelle singularité, aux observations de Boschini et d'Orlandi même, qui avait cependant accordé tant d'éloges à son compétiteur. Il n'est pas moins estimé dans sa patrie que Salmeggia, et il semble en effet qu'il avait reçu en partage un génie plus vaste, plus hardi, plus propre aux grandes conceptions. Élève de Morone, fameux peintre de portraits, ainsi que nous l'avons dit, il eut de la partialité pour l'école vénitienne, et s'attacha à Paul plus qu'à tout autre maître; ses meilleurs ouvrages sont ceux où il s'était appliqué à l'imitation de ce style. Il s'efforça de le surpasser pour le dessin, et alla certainement plus loin que lui dans l'art de peindre le nu, **Giampaolo Cavagna.**

qu'il sut reproduire habilement, même dans les figures adultes. Il avait appris dans sa patrie la bonne méthode de la peinture à fresque, et il y excella, ainsi qu'on en peut juger dans le chœur de Sainte-Marie-Majeure, où il représenta la Vierge reçue dans les cieux. Cette composition est animée, peuplée d'Anges et de Prophètes du plus grand caractère; mérite qui distingua presque toujours son pinceau. Ses ouvrages les plus remarquables dans ce genre sont, un Daniel dans la fosse aux lions et un St-François stigmatisé; peintures latérales du grand tableau d'autel, peut-être encore meilleur, de Lorenzo Lotto, au St-Esprit. Quoi qu'il en soit, ils sont dignes de la place qu'ils occupent. On vante encore davantage le Crucifix environné de Saints qui est à Sainte-Lucie : c'est une des plus belles peintures dont la ville puisse s'honorer, et que plus d'un connaisseur préfère à un tableau, quel qu'il soit, de la main de Talpino. Je m'abstiendrai de former un jugement sur lequel des artistes mêmes ne s'accorderaient point entre eux. Je remarquerai seulement qu'il est plus difficile de trouver des peintures médiocres ou négligées de Salmeggia que du Cavagna. Ce dernier eut aussi un fils qui exerça la peinture; Cavagnuolo. son nom était Francesco, et il fut surnommé le *Cavagnuolo*: il survécut à son père, et s'éleva au-dessus de la médiocrité. Il s'attacha toujours au style de Giampaolo; exemple qui fut suivi par quelques étrangers Girolamo Griffoni. sortis de la même école, entre autres, par Girolamo Griffoni, dont les peintures donnent l'idée de la copie d'une copie du style de Paolo. Si les Santa Croce appartiennent à Bergame, et sont tous d'une même famille, comme on le suppose dans le Guide de Padoue,

l'on doit insérer ici le nom de Pietro Paolo, le moins habile des Santa Croce, mais qui n'est point indigne de mémoire, à cause d'une Madone de l'Arena, et de quelques autres tableaux répandus dans plusieurs églises de Padoue, dans lesquelles il se montre, si non disciple de l'école de Cavagna, du moins de celle des Vénitiens qui s'étaient le mieux préservés du faux goût et de l'affectation.

Il faut encore placer, après les deux artistes dont nous venons de faire l'éloge, *Francesco Zucco*, élève des Campi à Crémone, et du Moroni à Bergame. Il apprit de celui-ci l'art de faire des portraits vraiment animés, et de *Paolo*, la manière de les orner avec originalité; et, dans les tableaux de son invention, il se conforma tellement au style du peintre véronais, que ses concitoyens eux-mêmes lui ont contesté quelques-uns de ses ouvrages, et ont soutenu qu'ils étaient de la main de Paolo. De ce nombre sont, une Nativité et une Épiphanie, placées à l'orgue de San Gottardo. Cet artiste suivit, d'ailleurs, plus d'une autre manière, et paraît avoir voulu prouver qu'il savait à son gré se conformer au style de *Cavagna* ou de *Talpino*. Il vivait avec eux, et concourut de telle sorte à leurs travaux, que quelquefois (par exemple dans le San Diego de l'église des Graces, ou dans le maître-autel des Capucins) il se montre digne de lutter contre ces deux maîtres. Dans quelques autres ouvrages, il laisse parfois désirer un meilleur empâtement de couleurs, ou du moins n'égale point les premiers de cette école, qui sont admirables dans ce genre de talent. Depuis l'année 1627, Bergame ne manque point de peintres habiles, tels qu'un *Fabio di Pietro Ronzelli*, dont le style, s'il ne fut point idéal

Francesco Zucco.

Fabio di Pietro Ronzelli.

ni d'un choix assez sévère, eut du moins de la franchise et de la vigueur; puis, *Carlo Cereso*, peintre élégant et studieux, dont le coloris agréable, et les expressions de tête, qu'il trouva dans son imagination, annoncent qu'il s'était formé d'après les exemples du grand siècle. Le premier de ces deux peintres, fils, selon toute apparence, d'un *Piero* qui avait du talent pour les portraits, et dont les compositions ne sont point sans mérite, peignit à Santa Grata le Martyre de *Sant' Alessandro*; le second y ajouta les deux peintures latérales; ouvrages entièrement exempts d'affectation.

Carlo Cereso.

Domenico Ghislandi.

Domenico Ghislandi, concurrent de l'un et de l'autre, fut un excellent peintre de fresques, surtout dans le genre de l'architecture, et père de *Fra Vittore*, appelé aussi le frère *Paoletto*, dont nous aurons ailleurs occasion de parler. L'on n'attend pas de moi, sans doute, que je m'arrête à une foule d'autres qui sont à peine nommés, ou même point du tout hors de leur patrie. Je dirai seulement que cette ville, alors dépourvue de peintres nationaux, n'épargna jamais rien pour se procurer des ouvrages des meilleurs peintres étrangers de tous les pays.

Carlo Urbini.

Crema s'honore d'avoir produit, pendant cette période, *Carlo Urbini*, peintre peu varié, mais gracieux, savant en perspective, habile à composer de grands sujets. Il avait fait preuve de ce talent dans une salle publique, où il figura des batailles et des traits historiques relatifs à son pays; et il avait peint aussi dans plusieurs églises. On ne voulut point recevoir un de ses ouvrages à celle de St-Dominique, et on lui préféra un certain *Uriale*, appartenant, je crois, à la famille des *Gatti* de Crémone, et peintre très-faible en

comparaison de Carlo. Cette injustice le détacha de sa patrie, et il alla s'établir à Milan, dont les historiens parlent de lui avec honneur. Son sujet d'histoire, peint à fresque dans l'église de St-Laurent, offre les germes plutôt que les fruits du talent d'un bon peintre. Il brille davantage dans les peintures à l'huile, entre autres dans celle où il a figuré le Sauveur, prenant congé de la Vierge-Marie avant la passion. Cette peinture, placée dans l'église de Ste-Marie, près de Saint-Celse, ne perd rien à être rapprochée de celles des plus habiles Lombards du même temps. Lomazzo la cite à propos de ceux qui ont traité des sujets convenables par rapport aux lieux; attention utile et très-familière aux bons peintres anciens, qui conformaient leurs compositions non-seulement au lieu, mais aux meubles qu'ils ornaient de leurs peintures. C'est par cette raison que sur leurs vases destinés à contenir des breuvages, tels qu'on en trouve dans le royaume de Naples, on voit presque toujours des fêtes, des mystères, ou des fables relatives au dieu Bacchus. *Jacopo Barbello* fleurit après lui, et ses peintures, dans plusieurs églises de Bergame, sont célébrées par Pasta. Cet écrivain donne surtout des éloges à un tableau de Saint-Lazare, qui orne l'église dont ce saint est le patron; il vante le grandiose du dessin, et l'habile maniement du pinceau qui caractérise cet ouvrage. Après Barbello on ne trouve point de succession dans cette école, qui n'était point sans gloire, puisqu'elle devait son origine à Polydore de Caravaggio, et qu'elle eut ensuite pour ornement, des artistes en petit nombre, mais remarquables par leur talent. Jacopo Barbello.

Passons maintenant en revue, selon l'usage que nous Paysages.

avons adopté, quelques peintres de paysages, de batailles, de perspective, de fleurs, et de choses semblables. *Henri* de Bless, plus connu sous le nom de *Civetta* (Chouette), parce qu'il introduisait volontiers cet oiseau dans ses paysages, demeura long-temps dans l'État Vénitien. Outre ce que l'on voit de lui, à Venise, dans le genre des paysages, et qui conserve encore un peu de la crudité des anciens, il peignit pour San Nazzaro de Brescia, une Nativité de J.-C., d'un style qui, à l'égard de la composition, se rapproche de celui de Bassano. Son ton général tire sur le bleu, et ses têtes ont un caractère qui a quelque chose d'étranger. J'ai vu, en outre, de ses tableaux de cabinets qu'il a peuplés de petites figures fantastiques, de celles qu'on appelle chimères et fantômes, et dans lesquelles il montra beaucoup d'originalité. Nous aurons bientôt lieu de parler encore de lui, à propos de ces productions de pur caprice. Un autre Flamand qui vivait dans l'État Vénitien vers les commencements du XVIIe siècle, et dont le nom était *Lodovico Pozzo* ou *Pozzo Serrato*, passa pour être de Trévise, à cause de la longue résidence qu'il fit dans cette ville où il mourut, en la laissant décorée d'une grande quantité de ses ouvrages, ainsi qu'on le lit dans Federici. Il réussit surtout à peindre les objets éloignés, comme Paolo Brilli, son rival, à Venise, peignit avec plus de succès les choses rapprochées. Lodovico est plus riant, et plus heureux dans sa manière de varier les nuages et les accidents de la lumière; il eut aussi quelque mérite pour les tableaux d'autels. Plusieurs ultramontains, qui vinrent après eux, étaient célèbres à Venise, au temps de Boschini, dans l'art des paysages. Cette ville doit con-

Enrico de Bless.

Lodovico Pozzo-serrato.

server encore quelques essais de leurs talents dans ce genre; ils ont eu part aux éloges de l'Orlandi. Tels furent un *Filgher*, Allemand, fort habile à représenter toutes les saisons de l'année, tous les degrés de la lumière du jour. Un *Giron*, peintre français, qui savait retracer de la manière la plus naturelle toutes espèces de vues terrestres, et d'aspects célestes. Un *Cusin*, qui réussissait merveilleusement à imiter dans ses paysages la grande manière de Titien. On ne doit point oublier ici *Biagio Lombardo*, citoyen de Venise, auquel Ridolfi rendit un honorable témoignage, en disant qu'il rivalisait dans l'art du paysage, avec les Italiens et les Flamands les plus habiles. *Girolamo Vernigo*, surnommé da' Paesi, est plus connu à Vérone, sa patrie, qu'ailleurs; il y mourut pendant la peste de 1630. *Jacopo Maffei* prévalut dans les scènes marines; l'une d'elles fut gravée par Boschini. Un Bartolommeo Calomato m'a été indiqué dans le cabinet de médailles de M. Persico, et ce Calomato me semble devoir être placé à cette même époque à cause de son style, qui offre peu de vigueur et peu de fini, mais qui a de la grace et de la vivacité. Il se distingua par de petits tableaux qui représentent des Vues champêtres, ou des Scènes figurées dans des villes, avec de petites figures bien agencées, et dont les mouvements sont gracieux.

Filgher.

Giron.

Cusin.

Lombardo.

Girolamo Vernigo.

Jacopo Maffei.

Bartolommeo Calomato.

Le goût des batailles commença dans cette contrée de l'Italie, dès le temps de Borgognone. Le premier de ceux qui se firent un nom dans ce genre, fut *Francesco Monti*, Bressan, et disciple, d'abord, de Ricchi, puis de Borgognone; enfin, appelé communément le Brescianino des batailles. Il peignit pour plusieurs villes de l'Italie, et se fixa ensuite à Parme

Batailles.

Francesco Monti.

où il ouvrit une école, et forma son fils au même talent. Il suivit, autant qu'il en eut le pouvoir, les traces de son maître, mais il lui est très-inférieur pour le coloris. Ses tableaux ne sont point rares, mais dans beaucoup de galeries, ils ne sont point désignés sous son nom. Souvent on les indique comme de l'école du Borgognone. Un de ses compatriotes qui fut en même temps son élève, et que l'on appelait le Fiamminghino, quoique son véritable nom fût *Angiolo Everardi*, devint à son tour un bon peintre de batailles; mais ses peintures sont rares, parce qu'il mourut fort jeune. Un autre de ses disciples, né à Vérone, et nommé *Lorenzo Comendich*, jouissait d'une grande estime à Milan, en 1700. On y vit à peu près dans le même temps, *Antonio Calza*, de Vérone, que son goût pour représenter des actions militaires, fit quitter l'école de Cignani pour aller à Rome, où, dirigé par Cortesi, il réussit très-bien dans le genre qu'il aimait. Il résida successivement en Toscane, à Milan, et surtout à Bologne. On ne manque pas de ses tableaux dans cette ville, où ses élèves en ont fait des copies sans nombre, et leur ont, cependant, quelquefois donné une apparence de nouveauté, en y changeant l'ordre des groupes. Melchiori, sur la foi d'un manuscrit, a nommé parmi les grands peintres de batailles, *Agostino Lamma*, Vénitien, qui a peint pour des galeries, et il y avait dans celle de M. Giovan Battista Curti, une de ses peintures sur toile, représentant le Siège de Vienne; cet ouvrage, fort estimé, est dans le goût de Matteo Stom, que l'auteur avait adopté.

Angiolo Everardi.

Lorenzo Comendich.

Antonio Calza.

Agostino Lamma.

Caprices et peintures facétieuses.

Vers l'an 1600, lorsque *Civetta*, *Bosch*, et *Carpioni* avaient rempli les galeries de ces tableaux gra-

Civetta, Bosch, Carpioni. Rosa, Brunghel, Gioseffo et Daniele Ens.

cieux que l'on a appelés caprices; que Salvator Rosa avait donné des exemples curieux de composition, qui avaient pour sujets des sortiléges et des transformations; et que Brunghel, surnommé de l'*Enfer*, avait donné à toutes les capitales de l'Italie une quantité de vues fantastiques de ce séjour de ténèbres, et de monstres imaginaires dont il l'avait peuplé; *Gioseffo Ens*, ou *Enzo*, fils de celui dont j'ai fait mention dans la préface, et père de *Daniel*, peintre de figures qui n'était pas sans mérite, se faisait rechercher, à Venise, par de petits tableaux de fantaisie qui tiennent un peu de ceux des peintres que nous venons de nommer. Ce sont pour la plupart des fictions allégoriques dans lesquelles figurent des sphinx, des chimères, des monstres appartenant au genre grottesque, ou pour parler avec plus d'exactitude, des caprices enfantés par l'imagination en délire, et qui n'étaient point empruntés à des modèles anciens, mais formés de l'assemblage bizarre de parties diverses d'animaux différents. Boschini décrit un trait de cette étrange poésie (*), dans lequel Pallas perce de sa lance une troupe de ces fantômes, près d'un édifice à demi-ruiné, et enveloppé dans des tourbillons de flâmme et de fumée : ce qui signifie la sagesse dissipant les ténèbres de l'ignorance. Tel fut le chemin qui conduisit l'Enzo à recevoir d'Urbin VIII la croix de chevalier. Il abandonna, cependant, par la suite, cette route bizarre; et, cédant à des meilleures inspirations, il s'appliqua bientôt à l'imitation du vrai. Il laissa à Venise quelques tableaux de piété; celui de l'église d'Ognissanti, est une peinture admirable.

(*) Page 604.

Faustino Bocchini.

J'ai observé aussi, dans plusieurs galeries, certaines peintures facétieuses de Nains, ouvrages de *Faustino Bocchini*, élève du Fiamminghino. Il excella dans l'art de représenter ces espèces d'embryons du genre humain. Les anciens n'avaient point dédaigné ce genre, et il nous en reste des exemples dans les vases étrusques. Il avait une imagination inépuisable pour combiner des sujets dont les nains fussent les héros. On voit, dans la galerie Carrara, à Bergame, un Sacrifice et une Fête populaire, célébrés par de semblables acteurs en l'honneur d'une idole, et remplis d'originalité. Il s'y trouve, entre autres choses, un de ces Pygmées qu'une écrevisse a saisi par la tête, et que veut défendre une troupe de ses semblables, tandis que sa mère, accourue à ce spectacle, déplore amèrement sa disgrace. Pour mieux exprimer leur dimension, il a placé près d'eux un melon d'eau, de grandeur naturelle, et qui, en proportion des combattants, semble une espèce de colline. La pensée est tout-à-fait analogue à celle de Timanthe, qui représenta de petits Satyres occupés à mesurer avec le thyrse le pouce du cyclope endormi, afin de donner une idée de sa stature. Il est à regretter que Bocchini ait fait partie de la secte des *Ténébreux;* ce qui fait qu'un grand nombre de ses ouvrages perdent chaque jour de leur prix.

Fleurs et fruits.

Il y avait alors, dans toute l'Italie, une quantité innombrable de peintres de fruits et de fleurs; mais j'aperçois que leurs noms sont presque tous tombés dans l'oubli, ou, si on les trouve dans quelque livre, il n'y est point fait mention de leurs ouvrages. Le hasard m'a fait rencontrer, dans la description des peintures

Francesco de Mantoue.

de Rovigo, l'éloge d'un *Francesco*, de Mantoue, qui

eut du mérite dans ce genre, mais dont on ignore et la patrie et le nom de famille. On y parle aussi d'*Antonio Bacci* et d'*Antonio Lecchi* ou *Lech*, peintres de fleurs, qui sont tous nommés par Martinioni dans les *Aggiunte al Sansovino;* et outre les précédents, d'une *Marchioni* de Rovigo, qui est presque la *Bernasconi* de l'école vénitienne dans l'art des fleurs, quoiqu'elle n'ait point égalé l'artiste romaine en célébrité. On trouve de leurs ouvrages dans quelques-unes de ces galeries, qui sont d'ailleurs riches de bons peintres de figure, aussi bien de l'école vénitienne que des autres écoles de l'Italie. **Antonio Bacci et Antonio Lecchi. La Marchioni.**

Les tableaux d'animaux paraissent avoir été négligés par les Vénitiens pendant cette période. L'État de Venise, cependant, produisit un *Giacomo* de Castello sur lequel je n'ai pu recueillir de détails que de vive voix, et dont les peintures ne sont point rares dans les galeries de Venise. J'en ai vu quelques morceaux dans le palais *Rezzonico;* ce sont des représentations de diverses espèces d'oiseaux, retracés avec une grande vérité, pleins de vigueur de coloris, et disposés avec beaucoup d'art. *Domenico Maroli*, peintre de bestiaux et de troupeaux et de scènes pastorales, vécut à Venise, mais il était de Messine; il fut l'ami de Boschini : celui-ci prophétisa qu'il deviendrait un nouveau Bassano; et, pour donner une idée de son talent, il inséra dans sa *Carta del navegar* une planche gravée d'après un dessin de Maroli. On y voit un pasteur avec des genisses et un chien; figures pleines de vie et de mouvement : c'est un des meilleurs dessins qui se trouvent gravés dans cet ouvrage. Il y eut aussi, à Venise, un *Jean Fayt*, d'Anvers, qui travailla pour les maisons **Animaux. Domenico Maroli. Jean Fayt.**

Sagrado et Contarini, et qui, outre le talent de peindre les fruits et les ustensiles de labourage, est compté parmi ceux qui réussirent le mieux à reproduire les animaux vivants et morts : sa manière était naturelle, neuve et d'un fini exquis.

Perspective. Parmi les peintres de perspective qui, pendant cette époque, décorèrent les galeries, le Malombra, comme nous l'avons dit, a été fort vanté par Ridolfi. *Aviani*, de Vicence, fut admirable dans l'architecture, et excella, en outre, dans les marines et dans les paysages. Il naquit pendant la vie de *Palladio*, ou du moins lorsque son école était encore florissante, et il vécut dans une ville où tout respire le goût de l'architecture : ces circonstances concoururent sans doute à développer son talent; et il composa des tableaux si admirables, auxquels il fit ajouter, par Carpioni, des figures si gracieuses, que l'on s'étonne qu'il ne soit point devenu aussi célèbre que Viviano et les autres peintres qui furent au premier rang dans le même genre. Peut-être il vécut peu de temps et presque toujours dans sa patrie. Dans l'appartement des étrangers, au couvent des Pères Servites, sont quatre de ses Vues, avec des édifices et des temples magnifiques. Les marquis Capra en ont aussi quelques-unes dans la célèbre rotonde de *Palladio*, et l'on en retrouve dans presque toutes les maisons considérables. Ce peintre orna même quelques soffites et quelques voûtes d'églises. Une brillante école s'ouvrit alors à Brescia pour ce seul genre de peinture. Parmi ceux qui l'illustrèrent, on range *Tommaso Sandrino* et son élève *Ottaviano Viviani*, quoique le second ait montré un goût moins sûr, et soit plus confus que son maître. *Faustino Moretto*, appartenant au même pays,

Aviani.

Tommaso Sandrino. Ottaviano Viviani.

Faustino Moretto.

s'exerça bien plus à Venise qu'à Brescia. *Domenico Bruni* a obtenu de grands éloges d'Orlandi : il travailla pour les Carmes dans son pays, et peignit à Venise, au temps du Boschini, ainsi que *Giacomo Pedrali*, Bressan comme lui. On place auprès d'eux un *Bortolo Cerù*, dont Boschini lui-même grava les compositions à l'eau-forte.

Domenico Bruni.

Giacomo Pedrali.

Bortolo Cerù.

Zanetti cite un *Giuseppe Alabardi*, surnommé Schioppi, et *Giulio Cesare Lombardi*, qui le surpassait en talent. Je pourrais rappeler encore d'autres peintres de perspective et d'ornements, d'autant meilleurs qu'ils sont plus anciens; car, à mesure que le siècle s'avançait vers sa fin, on chargea les représentations d'architecture d'une profusion outrée de vases, de figures et de décorations, en s'écartant toujours davantage de cette simplicité qui, je ne sais pour quelle raison, contribue en tout au beau et au grandiose.

On croit que c'est pendant cette même époque qu'un nouveau genre de peinture, d'un ordre inférieur, fut imaginé par un prêtre bergamasque, nommé *Evaristo Baschenis*. Il vivait au temps de trois fameux peintres, Cavagna, Salmeggia et Zucchi. Il paraît qu'il fut exercé par quelqu'un d'entre eux à retracer toutes sortes d'instruments de musique, avec tant de relief et tant de vérité, qu'ils ne semblent point peints; il les représentait sur des tables couvertes de tapis que l'on aurait cru réels. Il y entremêlait des feuilles de musique ou d'écriture, des boîtes, des fruits, des écritoires; et de tous ces objets rassemblés confusément, il composait de petits tableaux qui trompent l'œil, et dont on fait encore beaucoup de cas dans plusieurs galeries. Il y en avait huit autrefois dans la bibliothèque de San Giorgio;

Illusion pittoresque.

Evaristo Baschenis.

Zanetti vante beaucoup l'art avec lequel ils étaient exécutés.

QUATRIÈME ÉPOQUE.

Styles étrangers et nouveaux à Venise.

Quoique selon l'opinion de Pline, que j'ai toujours prise pour guide, chaque époque doive toujours sa naissance à un, ou même à plusieurs chefs d'école, qui savent donner à leur art un nouvel aspect, il est nécessaire, pour cette fois, d'admettre un autre système. L'époque la plus rapprochée de nous, commence au moment où les peintres vénitiens paraissant oublier tous les styles nationaux, adoptèrent, selon leurs choix divers, des styles étrangers, ou se formèrent une manière à eux. Ce fut dans ce temps, comme l'a observé Zanetti, *que l'on vit à Venise autant de manières différentes, qu'il y avait d'artistes qui cultivaient la peinture.* Tel était l'état dans lequel se trouvait ce bel art dans les dernières années du dix-septième siècle. Les peintres qui parurent ensuite et qui sont le plus près de la génération actuelle, s'ils varièrent par leurs styles, se conformèrent du moins à une sorte d'étude du beau idéal, et tous empruntèrent des traits de la moderne école romaine et de celle de Bologne, en y joignant toutefois leurs propres défauts. Cependant, les anciens maîtres ne tombèrent pas pour cela en discrédit. On en parlait même comme des anciens peuples de l'âge d'or, dont on vante les mœurs sans les imiter. La mode, qui excerce quelquefois son empire jusque

sur les sciences et les arts, avait usurpé la place de la raison; et les peintres qui cédaient à l'influence de la première, alléguaient pour leur excuse, que la génération d'alors accueillant bien cette nouveauté, il fallait bien satisfaire le goût dominant pour avancer sa fortune. Au milieu de tous ces changements, l'école vénitienne, qui avait toujours été au premier rang pour le coloris, commença bientôt à l'altérer, et pour le faire paraître plus brillant, le rendit moins vrai. Il est peu de peintres qui aient vécu à cette époque, et desquels on ne puisse dire qu'ils sont plus ou moins maniérés dans leurs teintes. L'école, cependant, gagna sous quelques rapports, et acquit surtout ce sentiment des convenances qui enseigne à traiter les sujets d'histoire, sans y introduire des portraits, des costumes, et des usages impropres; défaut duquel elle avait été plus répréhensible et avec plus d'obstination qu'aucun autre. On ne peut disconvenir que dans ce siècle de décadence, pour toute l'Italie, Venise ne puisse se vanter d'avoir produit des hommes habiles et des inventions capables de lui faire honneur. Tandis que presque toute la basse Italie n'osait rien hasarder au-delà des oppositions savantes de Cortona; tandis que dans un grand nombre d'écoles de la haute Italie, les imitateurs des imitateurs des Carraches étaient considérés comme les plus grands modèles, on vit paraître à Venise et dans l'État Vénitien, une variété de styles qui, s'ils n'étaient point sans défauts, étaient originaux du moins, et estimés dans leur genre; à moins que toute l'Europe ne se soit trompée en les jugeant ainsi, et en achetant à grand prix les peintures des Ricci, de Tiepolo, de Canaletto, de Rotari, et

de tant d'autres grands artistes de cette époque. Mais approfondissons mieux les détails.

Andrea Celesti.

Le chevalier *Andrea Celesti*, mort dans les premières années du siècle, fut disciple de Ponzoni sans être son imitateur. C'est un peintre agréable, fécond en belles images, en contours grandioses. Ses fonds sont rians; ses *ciels*, ses têtes, ses costumes pleins de grace; et il rappelle souvent Paul Véronèse. Son coloris enfin, qui ne s'éloigne pas beaucoup de la vérité, est à la fois gai, brillant et doux. Mais soit qu'il ait poussé trop loin la recherche dans ces effets de clair-obscur qui forment par-dessus tout le charme de son style, soit que l'on doive s'en prendre à la mauvaise impression de ses toiles, il ne reste que fort peu de ses ouvrages qui aient conservé leur beauté primitive. Quelquefois on croirait qu'il appartient à la secte des ténébreux : souvent les demi-teintes semblent évanouies, et tout l'accord semble avoir disparu, tandis qu'il est éminemment harmonieux dans ceux de ses tableaux qui ne sont point altérés. Ce que l'on ne cesse point de retrouver en lui, c'est la hardiesse de son pinceau, pour le maniement duquel il ne le cède qu'à fort peu de grands maîtres. Il peignit pour des églises, non-seulement des tableaux d'autels, mais encore des grandes compositions historiques, telles que la Probatique, à Venise, dans l'église de l'Ascension. On voit dans le palais public un sujet tiré de l'Ancien Testament, et exécuté avec tout le talent dont il était doué. Cet ouvrage étonne le spectateur. Celesti a fait aussi pour plusieurs particuliers des peintures sur des sujets profanes, des assemblées, des jeux, des rixes, à la manière de Caravaggio. *Alberto Calvetti*, génie faible,

Alberto Calvetti.

sorti de son école, est fort au-dessous de lui, et ne suit ses traces que de loin.

Antonio Zanchi, d'Este, est plus connu à Venise par une quantité d'ouvrages qui sont fort estimés. Son style est absolument opposé au style du précédent, et l'on ne sait s'il prit origine de celui de Ruschi, son maître, ou de quelqu'autre de ces peintres naturalistes que nous avons déja passés en revue. Tel est du moins le goût de sa peinture : vulgaire dans ses formes, mélancolique dans sa couleur, il semble n'avoir été attentif qu'à surprendre par les traits heureux de son pinceau large et hardi, par un certain éclat pittoresque qui lui est propre, par l'effet magique de son clair-obscur; enfin, par un ensemble qui impose, et porte un caractère de grandeur. Dans tout le reste, lorsqu'on l'observe en détail, on découvre souvent dans ses tableaux des incorrections de dessin, et cette incertitude, ces déviations de contours qui accusent l'embarras des peintres faibles, ou la négligence de ceux dont le travail est trop précipité. Le Tintoret était celui de tous les grands maîtres qu'il étudia le plus, et l'on voit briller dans son style, quelques éclairs du génie de son modèle. C'est à l'école de Saint-Roch, où le Tintoret s'était rendu immortel, que l'on voit le meilleur des ouvrages de Zanchi. Le sujet convenait parfaitement à sa manière. C'est une représentation des maux causés par la peste qui désola Venise en 1630, avec une quantité de malades, de mourans, et de morts que l'on porte au tombeau. Antonio Zanchi.

Vis-à-vis de ce grand tableau, il y en a un autre de *Pietro Negri*, son élève, selon l'opinion de quelques-uns, mais plus vraisemblablement son compétiteur; Élèves de Zanchi. Pietro Negri.

le tableau que nous citons représente la Ville venant d'être délivrée de ce fléau. On retrouve dans l'auteur, la facilité du Zanchi, et sa manière un peu améliorée toutefois, et caractérisée par des formes plus nobles.

Francesco Trevisani. *Francesco Trevisani*, un autre de ses élèves, passa ensuite à l'école romaine, parmi les professeurs de laquelle nous avons parlé de lui avec éloge (*). *Giovanni Bonagrazia* resta dans l'État Vénitien, et peignit avec quelque succès à Trévise, sa patrie, dans les provinces et surtout à San Vito.

Gio. Bonagrazia.

Antonio Molinari. *Antonio Molinari* sortit de la même école, mais renonça presqu'entièrement aux premières maximes qu'il avait apprises (1). Son style n'est point égal dans tous ses ouvrages, ce qui arrive toujours à ceux qui essayent de sortir de la route qu'on leur a enseignée, pour en chercher de nouvelles. J'ai vu, à Venise et ailleurs, de ses tableaux qui ont beaucoup de relief, et d'autres qui n'en ont que très-peu; il m'a quelquefois paru avoir de grandes beautés; mais il est toujours froid. Dans son temps le plus brillant, et dans les ouvrages qui offrent les preuves les plus décidées de son talent, tels qu'est à l'église de *Corpus Domini*, son histoire d'Oza, il satisfait également les yeux et la raison par un style qui n'est pas moins solide que gracieux. On y trouve une étude approfondie des bons principes du dessin, jointe à une expression bien sentie, à une beauté de formes très-remarquable, à une grande richesse de costumes, enfin, à une douceur, à une har-

(*) T. II, page 291.

(1) Melchiori montra aussi de l'estime pour Jean-Baptiste, père d'Antoine, élève du Vecchia. Ce Jean Baptiste ne put diriger les études de son fils, qu'il laissa orphelin dans un âge très-tendre.

monie de teintes, qui le placent à côté des meilleurs coloristes du même temps.

On range encore parmi ceux dont la manière mérite d'être applaudie, Antonio Bellucci et Giovanni Segala, l'un et l'autre partisans des ombres fortes, ainsi que l'avaient été leurs maîtres; mais doués d'un discernement assez fin, pour profiter même d'une instruction défectueuse, en la corrigeant. Le premier disposait ses ombres en grandes masses, mais légères et moelleuses, unies à un coloris d'une extrême douceur. Le second faisait souvent des fonds très-obscurs, auxquels il opposait des lumières éclatantes, avec un art qui attire et captive le spectateur. L'un et l'autre style semble fait pour les grandes compositions, et chacun de ces deux peintres eut assez de génie pour les conduire avec sagesse.

Bellucci et Segala.

Le Segala est mis au-dessus de Bellucci par Zanetti, qui vante surtout le tableau de la Conception, fait pour l'école de la Charité. Cet ouvrage non-seulement dispute de merite avec ceux que les meilleurs peintres du temps exécutèrent dans le même lieu, mais il semble digne d'obtenir la préférence. On doit observer Bellucci dans les peintures sur toile qu'il exécutá le mieux, et avec des impressions meilleures, comme le sujet d'histoire tiré de l'écriture, que l'on voit dans l'église du Saint-Esprit. Il s'exerça avec plus de succès encore, dans les petites figures, telles que celles dont il orna les paysages du célèbre Tempesta. Il fut peintre de Joseph I, et de Charles VI, à Vienne : il le fut ensuite de plusieurs autres princes de l'Allemagne; honneur qu'il dut principalement à ce genre de talent (1).

(1) Le P. Federici nomme avec lui un de ses fils appelé

Giovannantonio Fumiani. On ne doit point passer sous silence *Giovannantonio Fumiani* peintre de la même époque, lequel emporta de l'école bolonaise, où il fit ses études, un bon goût de dessin et de composition. Il apprit aussi dans les ouvrages de Paolo, qu'il avait étudiés attentivement, les règles de l'architecture, et l'emploi des ornements. Quelques-uns auraient desiré en lui plus de chaleur de teintes, et un plus juste équilibre de lumières et d'ombres. J'ajouterai un peu plus d'expression, car il me paraît froid dans ses attitudes, ce qui n'est point ordinaire à cette école. La Dispute de Jésus avec les docteurs, à la Charité, est un de ses plus beaux ouvrages. Bencovich, qui avait aussi été à Bologne, est rangé parmi les peintres de l'école de Cignani. Le chevalier *Niccolò Bambini* naquit peu de temps après Fumiani, mais il vécut et travailla plus que lui. Élève de Mazzoni, à Venise, et de Maratta à Rome, il devint à cette grande école dessinateur exact, et même élégant, et fut bientôt en état de manifester l'élévation de pensées qu'il devait à la nature, et qu'il déploya dans de vastes ouvrages à l'huile et à fresque. Heureux s'il eût été doué d'un talent égal pour le coloris! Il reconnaissait si bien sa faiblesse en ce genre, qu'il avait interdit à ses élèves de copier ses peintures. Quelquefois son goût est tout à fait romain, comme dans le tableau d'autel de San Stefano, qu'il peignit peu de temps après son retour de Rome. Quelquefois

Niccolò Bambini.

Jean-Baptiste, duquel il cite un beau tableau d'autel existant à Sorigo. Le même écrivain ajoute, que cet artiste se serait rendu célèbre s'il n'eût point préféré à la gloire d'un grand peintre, la vie tranquille que son père lui avait assurée, en lui laissant un riche héritage.

il est plus dégagé, plus rapproché de Liberi, qu'il imita pendant quelques années avec assez de bonheur. Il conserva même toujours de la ressemblance avec lui, par le caractère de beauté de ses têtes, et surtout de ses têtes de femmes. Dans d'autres occasions, il s'éleva en quelque sorte au-dessus de lui-même, et ce fut dans les sujets qu'il avait d'abord conçus et exécutés, puisqu'il faisait retoucher, et pour ainsi dire, animer, par le gênois Cassana, grand peintre de portraits et coloriste plein de vigueur. On lit dans le Guide de Zanetti les noms de *Giovanni*, et *Stefano Bambini*, enfants du précédent, et vraisemblablement ses écoliers. Mais d'après ce même livre, et d'après un autre ouvrage beaucoup plus considérable, où l'auteur n'en parle point du tout, on peut conjecturer qu'ils eurent fort peu de réputation.

Élèves de Bambini. Gio. et Stefano Bambini.

Girolamo Brusaferro, et Gaetano *Zompini*, élèves de Niccolò, s'appliquèrent ensuite à imiter Ricci, et se firent une espèce de style mixte qui n'est point dépourvu d'originalité. Le second eut d'honorables commissions de la cour d'Espagne. Ce fut un peintre fécond en invention, et un graveur de quelque mérite.

Brusaferro et Zompini.

Gregorio Lazzarini, élève de Rosa, oublia non-seulement ce style ténébreux, mais ayant acquis la réputation d'un grand maître, il le bannit de l'école vénitienne, dont il est presque le Raphaël par la pureté de son dessin. Ceux qui voient les peintures de Lazzarini croiraient, au premier coup d'œil, qu'il fut formé à Bologne, ou plutôt à Rome. Mais il ne sortit point de Venise, et ce fut son seul génie qui lui concilia l'approbation des professeurs les plus habiles, et surtout du Maratte, qui, généralement, prodiguait peu

Gregorio Lazzarini.

son estime à ses contemporains. L'ambassadeur de Venise à Rome ayant un jour proposé à ce dernier de peindre un tableau pour la salle d'Examen, il s'en excusa, et montra même de l'étonnement de ce qu'on le cherchait à Rome, tandis qu'on avait un Lazzarini à Venise. Celui-ci justifia l'opinion de Maratta en représentant habilement dans cette salle le triomphe de Morosini, surnommé le *Péloponnésiaque*. Il se distingua principalement par un Saint Laurent Giustiniano, représenté sous un aspect patriarcal; ouvrage le meilleur peut-être, que l'école vénitienne ait produit pendant ce siècle en fait de peinture à l'huile, soit par le goût de la composition, soit par l'élégance des contours, soit par la beauté originale et variée des têtes et des attitudes. On y remarque aussi une vigueur de coloris dans laquelle il n'eut pas toujours également de mérite; ce peintre est surtout gracieux dans ses petites figures. Rien dans ce genre ne mérite davantage d'être vu, que l'emplacement où se tiennent les chantres dans l'église de Sainte-Catherine à Vicence. Il y combina plusieurs sujets d'histoire d'un style très-agréable, et du coloris le plus riant auquel il eût jamais atteint. Son dernier tableau fut terminé de son consentement par *Giuseppe Camerata*, son élève, qui s'était montré digne de son maître, et qui, en travaillant à cet ouvrage ainsi qu'à plusieurs autres pour diverses églises, suivit ses traces de fort près. On ne peut pas en dire autant d'un autre disciple de Lazzarini, nommé *Silvestro Manaïgo*, peintre d'un beau caractère de talent, quoiqu'un peu maniéré, et beaucoup trop prompt dans son travail.

Élèves de Lazzarini. Giuseppe Camerata.

Silvestre Manaïgo

Deux Trévisans vécurent encore dans le même temps : Francesco, que l'on place dans l'école ro-

maine, et Angiolo, que par sa patrie et par son domicile, on ne peut soustraire à l'école vénitienne. Habile pour les tableaux d'invention, comme on le voit dans ceux de la Charité, et de diverses églises de la capitale, il fut encore plus étonnant et plus célèbre pour les portraits. En exerçant principalement ce genre, il se forma un style pris dans l'imitation de la nature, jamais sublime, mais choisi et analogue en partie à celui des écoles qui dominaient alors. Son pinceau fut soigneux et recherché, surtout dans le clair-obscur.

Jacopo Amigoni ne peut être apprécié avec justesse à Venise, où, si l'on en excepte la Visitation aux Pères de St-Philippe, on ne voit dans les monuments publics aucune production de son style le meilleur, je parle de celui qu'il se forma en Flandres en étudiant les chefs-d'œuvre de ce pays. Ce fut alors que son génie, naturellement porté aux images riantes, fécond, facile à réunir la beauté au grandiose et à produire de beaux détails, même dans les compositions les plus vastes, trouva ce coloris qu'il aurait en vain cherché à Venise. Ce fut là qu'il *acquit au plus haut degré l'art d'arriver par les ombres jusqu'au noir pur, et par ce moyen d'obtenir une parfaite netteté sans nuire à la douceur.* Telles sont les expressions de Zanetti. S'il eût donné un peu plus de relief à ses peintures, s'il eût mis une attention moins minutieuse à faire ressortir chaque détail de sa composition, il se serait concilié davantage l'approbation des connaisseurs; car, il n'est presque pas possible d'offrir aux regards un spectacle plus riant que ses peintures. Ce ne fut donc point sans raison que son style fut si applaudi en Angleterre, Jacopo Amigoni.

en Allemagne et en Espagne, où il mourut peintre de la cour, dans l'année 1752.

On voit en Italie, chez un assez grand nombre de curieux, quelques petits tableaux d'histoire de la main d'Amigoni, puis des représentations d'assemblées, et de sujets semblables dans le genre des peintures flamandes; mais cette comparaison ne doit s'entendre que de la dimension, et non du mérite de ces peintures: car, Jacopo altérait presque toujours le naturel des teintes, surtout dans les couleurs changeantes, et il était d'ailleurs dans l'usage de travailler de touche, laissant souvent les contours indécis, et accumulant la couleur, pour produire de l'effet dans l'éloignement. Ses grands tableaux sont plus rares. J'en ai vu un nombre considérable avec une grande vérité de portraits et une extrême richesse de costumes, chez Farinello, célèbre musicien: il avait introduit la figure de cet artiste dans toutes ces compositions, en le représentant au milieu de différentes cours de l'Europe, au moment d'être écouté, applaudi, ou récompensé par les plus grands souverains.

Giambattista Pittoni.

Giambattista Pittoni est moins connu que le précédent, mais il ne laisse point d'avoir une place parmi les premiers de son temps. Disciple et neveu de Francesco Pittoni, que je nomme plutôt à cause du mérite de Giambattista que du sien propre, il se conforma par la suite aux principes des écoles étrangères, puis se créa un style qui est original par la hardiesse du coloris, et par les graces et les perfections propres à la peinture, qu'il savait répandre dans ses ouvrages. On ne peut pas dire qu'il soit très-heureux dans le choix de ses figures, mais il est généralement correct,

fini; sa composition est bien conçue. Il se distingua principalement dans les figures plus petites que nature. Ses sujets d'histoire ne sont point rares dans les galeries de l'État Vénitien; et son mérite dans les tableaux d'autels, est d'autant plus grand, que les proportions en sont plus petites. C'est ainsi qu'au *Santo* de Padoue, lieu dans lequel il a peint en concurrence avec ses plus habiles contemporains, son Martyre de Saint-Barthelemy, représenté sur une petite toile, produit un très-bon effet. Un voyageur qui n'a fait que passer, attribue légèrement cette peinture à Tiepolo, dont la manière est absolument différente.

Giovan Battista Piazzetta est aussi sombre que les deux précédents sont riants. Il avait reçu de bons principes de dessin, je ne sais si ce fut sous la direction de son père, statuaire en bois, qui n'était point sans talent, ou sous celle de quelqu'autre peintre *naturaliste*. Pendant quelques années il peignit d'une manière franche, mais il s'engagea ensuite dans la route opposée. Après avoir vécu à Bologne dans l'intimité du Spagnuolo, et avoir étudié dans la même ville les peintures de Guerino, il s'appliqua continuellement à surprendre par le fort contraste des lumières et des ombres, et ce système lui réussit. Il avait, selon la croyance de quelques-uns, observé long-temps les effets de la lumière sur les statues de bois et les modèles de cire; ce qui lui donna l'habitude constante de marquer avec beaucoup d'intelligence, et avec une juste précision, tous les détails qui sont compris dans les masses; art pour lequel ses dessins étaient fort recherchés: tous ses ouvrages furent même gravés à plusieurs reprises. L'un d'eux, qui est aux Dominicains Giovan Battista Piazzetta.

delle Zattere, a été gravé par le célèbre Bartolozzi, et un autre par l'école de ce fameux graveur; c'est le Saint-Philippe peint pour l'église du même nom à Venise. Pitteri, Pelli, Monaco, en gravèrent d'autres, et d'autres encore furent gravés en Allemagne. Mais la manière de colorier de cet artiste, a ôté à la plupart de ses peintures leur plus grand mérite; les ombres noircies et altérées, les lumières obscurcies, les teintes devenues jaunâtres, y ont laissé je ne sais quoi de discordant et d'informe, que ceux qui se laissent imposer par les noms, admirent *sans savoir* le *pourquoi.* Mais quand il arrive de rencontrer quelqu'un de ses ouvrages qui ont été bien conservés, l'effet nouveau et original qu'ils produisent, frappe d'abord, surtout lorsque le sujet exige une expression d'horreur. Telle est à Padoue la Décollation de Saint-Jean enfermé dans sa prison; ouvrage qui, ayant été exécuté en concurrence avec les meilleurs peintres de l'État Vénitien, fut regardé comme le meilleur entre tous ceux du même temps. Cependant, lorsqu'on le considère long-temps, on est rebuté à la fin, par une couleur maniérée, chargée outre mesure de lacque, et de jaunes divers; et cette rapidité de pinceau que quelques-uns ont nommée hardiesse, ne semble parfois, à d'autres, que la négligence d'un peintre dont l'ouvrage a été abandonné avant d'être terminé.

Le *Piazzetta* n'eut pas une grande force d'imagination pour les tableanx vastes; et un noble Vénitien l'ayant chargé de l'exécution d'un Enlèvement des Sabines, il passa péniblement plusieurs années à le conduire à son terme. Il pouvait plaire dans ses tableaux d'autels, par la dévotion qu'il savait y exprimer; mais

jamais par la noblesse. Le sentiment qu'il avait de la mesure de ses forces lui faisait préférer de peindre des têtes et des bustes pour des tableaux de cabinet, plutôt que de travailler dans tout autre genre. Il réussit merveilleusement aux caricatures; on en voit quelques-unes chez les comtes Leopardi, d'Osimo, qui feraient rire l'homme du monde le plus grave (*a*). Cet artiste eut pendant un certain temps un nombre infini d'imitateurs; mais ce fut une mode qui passa bientôt. *Francesco Polazzo*, bon peintre, et meilleur restaurateur de tableaux anciens, amalgama le style de Piazzetta avec celui de Ricci. *Domenico Maggiotto* le tempera aussi dans le miracle de San Spiridione, et dans d'autres ouvrages gravés à Venise et en Allemagne. C'est ainsi que plusieurs peintres de la même école, adoucirent sa manière dans leurs tableaux. Celui qui s'y conforma le plus, fut le *Marinetti*, que l'on appelle généralement le Chiozzotto, du nom de sa patrie.

Élèves de Piazzetta. Francesco Polazzo. Domenico Maggiotto.

Marinetti.

Le dernier des Vénitiens qui se soit fait un nom en Europe, fut Giambattista Tiepolo, souvent loué par l'Algarotti; honoré par l'abbé Bettinelli d'un éloge poétique, et célèbre en Italie, en Germanie, puis en Espagne où il mourut peintre de la cour. Il fut élève du Lazzarini, dont la manière sage et mesurée mit heureusement un frein à l'impétuosité naturelle de son génie. Il imita ensuite le Piazzetta, mais en l'égayant, pour ainsi dire, et en l'animant : tel est, ce me semble, le style du Naufrage de San Satiro, à l'église de Saint-Ambroise de Milan. Ce peintre fit plus tard de grandes études d'après Paolo, en arrière duquel s'il demeura

Giambattista Tiepolo.

(*a*) On lit dans le texte : *farian ridere un Agelaste.* (N. du T.)

pour l'air des visages, il s'en rapprocha singulièrement pour les draperies, et pour le coloris. Il observa aussi beaucoup les estampes d'Albert Durer, source intarissable des plus vastes compositions; et il ne négligea jamais l'étude de la nature, en observant les accidents de l'ombre et de la lumière, et l'opposition des couleurs la plus propre à produire de l'effet. Il réussit admirablement dans ce genre surtout dans les ouvrages à fresque, auxquels il semble que la nature l'eût appelé, en le formant si prompt, si agile, si enclin au grandes choses. Sa manière de distribuer les couleurs était telle, que, dans les occasions où les autres peintres choisissent les nuances les plus vives, il se servait de teintes pâles, et même quelquefois ternes; puis les rapprochant d'autres teintes nettes et brillantes, mais cependant naturelles, il donnait à ses fresques un effet, une douceur, un éclat qui, peut-être, n'a point d'autre exemple. La grande voûte des Thérésiens, à Venise, en offre un bel essai; il y a représenté le Séjour céleste, peuplé d'une quantité d'anges, bien raccourcis et habilement variés avec un fond lumineux, qui semblent s'élever jusqu'au firmament. Tiepolo aurait été trop grand, si ses vastes tableaux eussent offert une correction égale dans tous leurs détails. Ce mérite leur manque, sans doute, mais l'ensemble n'en est pas moins enchanteur. Il fut plus etudié dans les peintures à l'huile dont il orna la métropole et tout l'État Vénitien. On voit à St-Antoine de Padoue, son Martyre de Sainte-Agathe, qu'Algarotti indique comme le plus rare modèle d'expression. On démêle, en effet, dans les traits de la sainte, l'horreur de la mort, et la joie qu'elle ressent à l'idée de la gloire qui l'attend : Ros-

setti a noté beaucoup d'autres beautés dans ce tableau qu'il avait entrepris de défendre de tous les reproches que Cochin trouvait à y faire; il avoue, cependant, qu'il n'est point parfait relativement au dessin.

Fabio Canale.

Fabiano Canale est nommé avec honneur parmi les disciples de Tiepolo, dans le livre si souvent cité, de Zanetti, et l'on peut ajouter à l'énumération des peintures de cet artiste, celles qu'il fit dans le palais Zeno a' Frari, et dans celui des Riuli, au pont de Miglio. Je pourrais encore réunir ici quelques autres peintres du même temps qui sont nommés dans le Guide de Venise, publié par Zanetti, en 1733. Plusieurs d'entre eux sont encore mentionnés par le même écrivain, dans sa *Pittura Veneziana*, où il commence à la page 470 le catalogue des membres de cette estimable académie, qui vivaient alors, et dont quelques-uns vivent encore. Ceux qui sont curieux de faire des recherches sur ces artistes et sur les ouvrages qu'ils ont donnés au public, doivent les chercher dans ces livres, et même dans quelque Guide de la ville, en choisissant les plus récents de ceux que l'on publie de temps à autre. Il faut remarquer, du reste, que les portraits et les éloges des peintres modernes les plus célèbres, ont été publiés en 1762, par Alexandre Longhi, et que son livre peut encore suppléer à ma brièveté ou à mon silence.

Peintres de l'État Vénitien.

En passant de Venise aux autres villes du territoire, nous trouverons que ces dernières ont aussi produit des artistes recommandables. Nous ne nous arrêterons pas long-temps au Frioul, où l'histoire ne nous indique que fort peu de maîtres, et aucun qui se soit fait un nom dans le genre des figures. *Pio Fabio Paolini*,

Pio Paolini.

d'Udine, alla étudier à Rome. Il y peignit à fresque le San Carlo, au Corso, et fut reçu à l'académie de cette ville célèbre, en 1678. De retour dans sa patrie, il y fit quelques tableaux d'autels et d'autres peintures moins considérables, qui lui valurent un rang honorable parmi les partisans de l'école du Cortona. Le même genre plut à *Giuseppe Cosattini*, d'Udine, chanoine d'Aquilée, à qui ce talent valut d'être nommé peintre de la cour impériale. Ce qui lui fait surtout honneur, est un St-Philippe sur le point de célébrer la messe; tableau peint pour la congrégation d'Udine. Cet ouvrage est celui d'un véritable artiste et non d'un amateur, comme le sont quelques autres peintures du même auteur. *Pietro Venier*, qui avait suivi les principes de l'école vénitienne, eut du mérite dans les peintures à l'huile, qui sont assez communes à Udine, et peut-être encore davantage dans ses peintures à fresque; il se signala surtout en peignant le ciel de l'église de San Jacopo. Mais, à l'égard des fresques, tous les artistes nationaux des derniers temps, ont été effacés par un peintre de Come, nommé *Giulio Quaglia*. Son âge et son style me font soupçonner qu'il était de l'école des *Recchj*, quoique son dessin soit moins châtié que celui de *Giovan Battista Recchj*, chef de cette famille de peintres. Il vint fort jeune dans le Frioul, probablement vers le déclin du siècle passé, et il y a laissé des peintures, pour la plupart, à fresques, en si grand nombre, qu'il ne serait point facile d'en faire le catalogue. On vante beaucoup les Scènes de la Passion, dont il orna le Mont de Piété à Udine, quoiqu'il ait exécuté des compositions beaucoup plus vastes dans diverses salles, pour plusieurs familles nobles, et où l'on dis-

Giuseppe Cosattini.

Pietro Venier.

Giulio Quaglia.

cerne une fécondité d'idées, une habileté de pinceau, un talent pour les grandes compositions, tels qu'on trouve qu'il aurait pu figurer dans son temps, non-seulement à Come, mais à Milan même.

Je passe sous silence quelque professeur qui dessina sans peindre, ou qui peignit sans atteindre la maturité de l'âge; quelques autres encore sont réservés à des écoles étrangères, et classés dans diverses branches de peinture.

En procédant vers la Marche Trévisane, je rencontre un artiste sur lequel plusieurs des écoles de l'Italie ont des droits, parce qu'il y étudia, ou y peignit, ou y donna des leçons de son art. Mais il convient plutôt de le rappeler, en parlant de sa patrie, qui possède une multitude innombrable de ses ouvrages. Ce peintre est *Sebastiano Ricci*, que les Vénitiens écrivent *Rizzi*, lequel n'a point d'égal parmi les professeurs de notre école, soit pour son génie pittoresque, soit pour un style plein de goût et d'originalité. Cet artiste, né a *Cividal de Belluna*, et enseigné, comme nous l'avons dit, à Venise par *Cervelli*, fut conduit par son maître à Milan, où il apprit de lui et de *Lisandrino*, tout ce qu'il avait besoin de savoir pour continuer seul sa carrière. Il alla ensuite étudier à Bologne et à Venise, et passa plus tard à Florence et à Rome; enfin, il voyagea par toute l'Italie, peignant lorsqu'il trouvait quelque ouvrage à faire, et à quelque prix que ce fût. Après qu'il se fut fait un nom, et qu'il eut été appelé par divers souverains, il alla encore en Allemagne, en Angleterre et en Flandre, où il perfectionna ce coloris riant et animé, qui s'annonçait dès ses premiers coups de pinceau. Au milieu de cette variété d'écoles,

il remplit son esprit de belles images, et rendit sa main habile à reproduire plusieurs styles, en s'exerçant à en copier beaucoup. Il eut de commun avec *Giordano* le talent de contrefaire toutes les manières, et quelques-uns des tableaux, dans lesquels il s'était attaché à l'imitation du Bassano et de Paul Véronèse, font parfois illusion à ceux qui ne sont pas grands connaisseurs. De ce nombre est une de ses madones, qui passa long-temps à Dresde pour un ouvrage du Corrège. Le principal fruit qu'il retira de ses voyages, fut que, lorsqu'il avait à représenter un sujet quelconque, il se rappelait de quelle manière l'avait traité tel ou tel autre peintre, et il en profitait sans commettre de larcin. L'Adoration des apôtres devant le Saint-Sacrement, que l'on voit à Santa Giustina de Padoue, a beaucoup de traits empruntés de la coupole de San Giovanni de Parme. Le Saint-Grégoire à Sant' Alessandro de Bergame, rappelle celui que le Guerchin fit à Bologne. C'est ainsi que dans les peintures sacrées de l'église de Saint-Côme et Saint-Damien, qui sont estimées au-dessus de tout ce qu'il fit à Venise et peut-être pendant toute sa vie, on retrouve souvent des imitations, et jamais de plagiats. Il ne s'était point affermi dans le dessin pendant ses premières années; il en apprit par la suite tout ce qu'un bon peintre doit en savoir, en s'appliquant à cette étude avec une ardeur infatigable dans les académies, qu'il fréquentait encore lorsqu'il eut atteint un âge plus mûr. Les formes de ses figures ont de la beauté, de la noblesse, de la grace, et elles rappellent le genre de celles de Paul. Les attitudes sont naturelles, vives et variées au-delà de ce que l'on voit communément.

L'ordonnance de ses compositions semble dictée par le bon sens et par la vérité. Quoiqu'habile à manier le pinceau, il n'en abusa point, à l'exemple de beaucoup d'autres qui sont tombés dans l'excès d'une célérité dangereuse. Ses figures sont dessinées avec précision et bien détachées des fonds qu'il a coloriés quelquefois d'un bel azur sur lequel elles dominent. Dans les peintures qu'il fit à fresque, les teintes se conservent encore dans leur fraîcheur primitive; quelques-unes de celles qu'il a faites à l'huile, ont éprouvé de l'altération par la faute, soit des impressions, soit de l'empâtement des couleurs, qui, chez les Vénitiens modernes, a moins de force que chez les anciens. L'aménité de Ricci lui attira des disciples, parmi lesquels, ceux qui eurent le plus de succès, furent, Marco son neveu, lequel entreprit ensuite de peindre des paysages; puis ayant voyagé avec lui au-delà des monts, il travailla beaucoup à Paris et à Londres. Élèves de Ricci. Marco Ricci.

Ricci forma encore *Gaspero Diziani*, son compatriote, peintre qui eut de la facilité pour les décorations scèniques et pour les peintures à grandes machines; ce qui lui valut de l'emploi en Allemagne. Ce dernier fut en outre un compositeur très-agréable de tableaux de cabinet, dont quelques-uns ornent aujourd'hui les galeries de MM. Silvestri et Casilini, à Rovigo. *Francesco Fontebasso*, élève de Bastiano, comme le précédent, nonobstant un peu de crudité dans sa manière, eut de la réputation de son temps à Venise et dans les villes voisines. Gaspero Diziani. Francesco Fontebasso.

Rossetti, dans le Guide de Padoue, compte parmi les élèves de Ricci, Antonio Pellegrini, parce qu'il était fils d'un Padouan, quoique son père fût établi à Antonio Pellegrini.

Venise où il naquit; mais les Vénitiens peuvent céder sans beaucoup de dommage, quelques élèves aux Padouans. La grande fortune que fit ce Pellegrini, en Europe, doit être attribuée à la décadence de l'art et à un caractère aimable et liant qui le faisait aimer de tout le monde. On peut dire que ce peintre eut du génie, de la facilité, des idées assez riantes; mais il n'était point profond dans son art, et il peignait avec une indécision telle, que les objets représentés sur ses tableaux restent quelquefois dans le vague, et que l'œil a de la peine à les saisir. Il employait la couleur d'une manière beaucoup trop superficielle, ce qui faisait dire, même de son temps, que ses peintures ne dureraient pas un demi-siècle. En effet, celles que j'ai vues à Padoue étaient devenues fort pâles, et il en sera arrivé autant de celles qu'il exécuta à Paris, où, dans l'année 1720, il gagna une somme considérable en peignant un lambris dans la fameuse salle du *Mississipi*, en quatre-vingts matinées. Le meilleur des ouvrages qui sortirent de son atelier est peut-être le Serpent d'airain élevé par Moïse; tableau qui orne l'église consacrée sous le nom de ce législateur des Juifs, à Venise.

De même que cet *Antonio* est regardé aujourd'hui comme le dernier des Padouans qui ont laissé quelque réputation, l'on considère comme le dernier des Bergamasques auxquels on accorde du mérite dans la composition, Antonio *Zifrondi* ou *Cifrondi*, élève de Franceschini : il ressembla beaucoup au précédent par le génie véritablement pittoresque qu'il avait reçu de la nature, par son imagination portée aux grandes conceptions, par sa facilité, enfin par sa promptitude qu'il poussait quelquefois jusqu'à faire un tableau en

Antonio Zifrondi.

deux heures. Il passa aussi en France, où il ne fit point fortune, et il vécut dans sa patrie en peignant pour les églises qui ont beaucoup de peintures de sa main; mais elles pèchent toutes par une célérité excessive. C'est ainsi, qu'à l'église de San Spirito, il ne craignit point de placer auprès d'une Annonciation, qui est de son meilleur style, trois autres tableaux d'histoire fort négligés. Son nom est cité plus d'une fois avec honneur dans les *Lettere Pittoriche.*

On lit dans le livre de Tassi et de son continuateur, les noms de quelques autres peintres qui vivaient dans le même temps à Bergame : on ne doit point oublier ici *F. Vittorio Ghislandi*, qui, s'étant peu exercé aux peintures d'invention, a presque égalé de nos jours l'habileté des anciens pour les portraits et les têtes de fantaisie. Il fut instruit dans son art par les leçons de Bombelli, et par des études auxquelles il apporta beaucoup d'application. Il s'exerça surtout d'après les têtes du Titien, dont il s'efforça de saisir l'artifice; il y réussit jusqu'à un degré qui excite la surprise. Tout ce que l'on peut desirer dans un peintre de portraits; têtes animées, carnations vraies, imitation fidèle des étoffes diverses qui composent les vêtements, tout, enfin, lui donne les plus justes droits à nos éloges. La galerie Carrara, par-dessus toutes les autres, a plusieurs de ces portraits, d'âges et de costumes différents; et, quoiqu'environnés de peintures choisies de toutes les écoles; quoique ce ne soient que de simples portraits, ils intéressent et ils étonnent : on doit regretter que l'auteur soit peu connu, car il mériterait de figurer dans une galerie royale. On connaît davantage Bartolommeo Nazzari, écolier du Trévisani à Venise, et qui,

F. Vittorio Ghislandi.

Bartolommeo Nazzari.

ensuite, se perfectionna sous la direction de Luti, puis sous celle de l'autre Trévisani à Rome. Il s'établit à Venise, mais il parcourut plusieurs capitales de l'Italie, et même de l'Allemagne, toujours applaudi tant pour les portraits qu'il fit de grands personnages et de leurs courtisans, que pour des têtes de vieillards, ou de jeunes hommes, faites d'après nature, et agencées et vêtues d'une manière tout-à-fait originale.

Avogadro de Brescia. *Pietro Avogadro* de Brescia, d'abord élève de *Ghiti*, étudia les grands maîtres de Bologne, et marcha sans affectation sur leurs traces avec quelque mélange de la couleur vénitienne, surtout dans les chairs qui sont un peu sanguines. Les contours de ses figures sont justes, les raccourcis gracieux et bien à leur place, les compositions judicieuses; le tout ensemble, plein d'harmonie et de charme. Après les trois premiers de cette ville, il occupe la quatrième place dans l'estime de la plupart des connaisseurs. Son chef-d'œuvre est, peut-être, le Martyre des saints Crispino et Crispiniano.

Andrea Toresani. *Andrea Toresani*, Bressan, et dessinateur habile, travailla dans le même temps, mais beaucoup plus à Venise et à Milan, que dans sa patrie : son plus grand mérite fut dans la peinture du second ordre, c'est-à-dire, les animaux, les marines, les vues champêtres dans le genre de Titien; compositions auxquelles il ajouta des figures de fort bon goût.

Après avoir parcouru les autres villes de l'État Vénitien, il convient de s'arrêter un peu à Vérone, dont les peintures, depuis le commencement du siècle jusqu'à ces dernières années, ont été en grande réputation. Nous avons vu cette école, désolée par les

ravages de la peste, reprendre sa vigueur à l'aide de quelques autres de l'Italie, et l'on pourrait ajouter, de l'école française; car, Louis Dorigny, Parisien, et élève de Le Brun, vint parmi nous dans sa grande jeunesse: puis, après avoir beaucoup étudié les peintures romaines et vénitiennes, il s'établit, travailla et fit des élèves à Vérone où il mourut, en 1742. Il laissa aussi plusieurs ouvrages à Venise, où le plus estimé est à St-Silvestre. D'autres villes de l'État Vénitien et du reste de l'Italie, conservent des productions de son pinceau : cet artiste avait étendu plus loin le cours de ses voyages, et s'était arrêté pendant quelque temps en Allemagne auprès du prince Eugène. Louis Dorigny.

Un autre étranger vint à peu près dans le même temps se fixer à Vérone. *Simone Brentana*, dont l'esprit était cultivé par les lettres, avait approfondi toutes les connaissances qui forment un vrai peintre. Ses études les plus constantes furent faites d'après le Tintoret; il rivalisa avec lui dans ce feu pittoresque qui ne lui permettait pas de terminer ses ouvrages avec beaucoup de soin : ses formes et son coloris offrent quelques traits de l'école romaine de la même époque, et ses compositions ont un caractère neuf et original. Les tableaux de Brentana étaient recherchés non-seulement dans les galeries des particuliers, mais aussi dans celles des souverains. Les églises de l'État Vénitien en possèdent parmi leurs peintures. On voit dans celle de St-Sébastien à Vérone, le titulaire représenté au moment où il consomme son martyre : un Ange, dont les traits et les mouvements ont une grace inexprimable, le soutient dans ses bras. Le nu de la figure principale est savamment dessiné. Simone Brentana.

Girolamo Ruggieri.

Girolamo Ruggieri, vénitien, et disciple de Cornelio Dusman, d'Amsterdam, fixa son séjour à Vérone, où il a laissé des tableaux d'histoire, de paysages et de batailles, qui se rapprochent beaucoup du genre flamand. Quelques-uns des peintres véronais et des pays voisins, qui ont fleuri au commencement du siècle, doivent être rappelés ici.

Alexandre Marchesini.

L'un d'eux fut un élève de Cignani, nommé *Alessandro Marchesini*, duquel il reste peu de peintures exposées publiquement à Venise, et un fort petit nombre aussi à Vérone. Cet Alexandre travailla presque toujours pour des particuliers, composant pour eux des fables ou des histoires en petites figures, dans lesquelles il eut du succès, à l'exception que s'étant mis à faire de petits tableaux comme par métier, on y trouve plus de facilité que d'étude. *Francesco Barbieri*, surnommé le *Legnago*, du nom de son pays natal, manifesta aussi son plus grand talent dans de petits tableaux du même genre. Il s'attacha aux principes de Ricchi, et en partie à ceux de Carpioni. Il se montra plein d'ame et de chaleur dans tous les sujets d'histoire ou de fantaisie, et dans les vues champêtres, mais faible quant au dessin, parce qu'il s'y appliqua tard.

Francesco Barbieri.

Antonio Balestra.

Antonio Balestra, de Vérone, fut d'abord marchand jusqu'à l'âge de vingt-un ans. Il étudia ensuite la peinture, à Venise, sous le Bellucci; et de là étant passé à Bologne, puis à Rome, sous le Maratta, il recueillit ce qu'il y avait de meilleur dans chacune de ces écoles, et il en forma un assemblage de perfections qu'il répandit dans son style, lequel participe moins de l'école vénitienne que de toutes les autres : ce fut un peintre studieux et réfléchi, profond dans la con-

naissance du dessin, et dont le pinceau riant, facile et gracieux, annonce en même temps une solidité de goût qui impose. Il enseigna à Venise et dans l'école de la Charité, où il peignit la Nativité de Jésus-Christ, puis la Descente de croix ; il travailla aussi ailleurs, et concourut avec les meilleurs peintres du même temps. Les cours étrangères, et les villes du Gouvernement Vénitien ne le laissèrent jamais oisif; Padoue surtout, qui voulut avoir de sa main un tableau d'autel pour l'église du *Santo;* le sujet était Ste-Claire. Il peignit beaucoup dans sa patrie; et son St-Vincent, placé aux Dominicains (1), est l'un des tableaux les plus beaux et les mieux conservés qu'il ait faits : car la méthode qu'il avait adoptée de peindre à l'huile *cuite*, en a gâté une grande partie ; ses peintures ont mieux résisté lorsque l'huile était moins cuite. Les comtes Gazzola ont un grand nombre de ses figures dans l'une de leurs salles, et parmi celles-ci est un Mercure d'une beauté remarquable. Il se rendit utile, par ses leçons et par ses exemples, à l'école vénitienne, à laquelle il donna un bon imitateur de son style, dans *Giovanni Battista Mariotti*, puis un peintre de portraits et de demi-figures, fort estimé, dans *Giuseppe Nogari*, qui mérita, par son talent, d'être long-temps employé au service de la cour de Savoie. Ce peintre, dans les tableaux de composition, tels que son St-Pierre de la cathédrale

Élèves de Balestra. Gio. Battista Mariotti et Giuseppe Nogari.

(1) Dans le guide de Vérone, dont j'ai fait usage, je n'ai trouvé d'autres peintures de Rotari, citées à Ste-Anastasie, que celles du réfectoire. Celle de St-Vincent dont il est question ici m'ayant paru d'une grande beauté, je demandai quel en était l'auteur : on me répondit qu'elle était de Balestra ; mais elle est en effet de Rotari, et a été gravée par le Valesi.

de Bassano, a fait preuve d'un mérite solide, et paraît avoir cherché à concilier le style de son maître avec celui de Piazzetta. *Pierre Longhi*, autre Vénitien, fut enseigné d'abord par Balestra, puis par Crespi, et réussit à plaire, dans les galeries, par ces peintures de fantaisie qui représentent des mascarades, des assemblées, des paysages, et que l'on voit d'ordinaire dans les maisons des nobles vénitiens. Le guide de Zanetti fait mention d'*Angelo Venturini*, autre peintre de Venise, dans l'église de Jésus et Marie, dont il peignit le soffite, ainsi que plusieurs tableaux des parois.

Pietro Longhi.

Angelo Venturini.

Carlo Salis.

Balestra eut pour élève, à Vérone, *Carlo Salis*, qui ne s'éloigna point de son style, surtout dans l'emploi des couleurs. Il avait d'abord étudié, à Bologne, sous Giuseppe dal Sole. On trouve encore quelques-unes de ses peintures dans l'État Vénitien, entre autres, à Bergame, un St-Vincent qui guérit des malades; peinture d'un bon empâtement, et qui s'élève, par le mérite de la pensée, au-dessus des productions communes. *Cavalcabò*, natif d'une terre près de *Roveredo*, fut enseigné d'abord par Balestra, puis par Maratta : il a laissé dans le chœur des Carmes de cette ville le magnifique tableau de St-Simon Stoch, avec quatre peintures latérales d'un très-grand mérite. On peut lire, sur cet ouvrage et sur les autres productions du même auteur, le livre du chevalier Vannetti, qui a écrit sa vie. Mais tous les précédents, et presque même Balestra, sont restés obscurs en comparaison du comte *Pietro Rotari*. Il fut déclaré par l'impératrice de Russie peintre de sa cour, et finit ses jours dans ce pays. Cet habile artiste, qui, pendant un nombre infini d'années, s'exerça au dessin, parvint à une grace

Pietro Rotari.

dans les traits, à une élégance de contours, à une vivacité de mouvements et d'expression, à un naturel, à une flexibilité de draperies, tels qu'il serait le premier des peintres du siècle, si, avec tous ses autres dons, il eût eu celui du coloris. Mais ses tableaux tiennent quelquefois du camaïeu, ou sont du moins d'une couleur cendrée qui les fait reconnaître entre tous les autres. On a voulu attribuer ce défaut à un vice dans sa vue : quelques-uns croient que c'est parce qu'il dessina trop avant de mettre la main aux couleurs. Ce fut par la même cause que, dans d'autres temps, Polydore Caravaggio, et le chevalier Calabrese, ne furent jamais que de faibles coloristes. Tous leurs ouvrages pèchent par un ton languissant. Les leçons que Rotari avait reçues de Balestra, purent influer aussi sur les imperfections de son coloris ; car le second de ces deux peintres, ainsi que les successeurs de Maratta, aimait les teintes un peu sombres; mais le séjour assez long que Rotari fit à Naples, et quelques tableaux qu'il eut occasion de voir, contribuèrent encore davantage à le faire tomber dans ce défaut. Quoi qu'il en soit, son coloris, dont l'aspect a quelque chose de mélancolique, respire une tranquillité, une harmonie délicieuses, et principalement dans les tableaux où il anima davantage ses teintes. C'est ce que l'on peut dire, ce me semble, d'une Annonciation qu'il peignit à Guastalla; de son Saint-Louis, dans l'église consacrée à ce saint, et d'une Nativité de la Vierge, qu'il représenta dans une autre église de Padoue, dédiée à Saint-Jean. Ce dernier tableau est un chef-d'œuvre de graces, et il justifie en quelque sorte l'éloge adressé à Rotari par un poète qui dit, qu'ainsi que Catulle, son compa-

triote, il avait eu les Graces pour nourrices; cet éloge pourrait aussi s'appliquer au Balestra, et à plusieurs autres des peintres véronais.

Santo Prunati.

Santo Prunati, contemporain de Marchesini et de Balestra, après avoir reçu les leçons de Voltolino et de Falcieri, à Vérone, suivit celles de Loth à Venise, et pour connaître un style encore plus grand et plus correct, il fit un voyage à Bologne. Il devait à cette école le goût de son coloris qui est vrai et moelleux; le dessin et l'expression de ses têtes offrent, je crois, un caractère plus naturel que celui que l'on observe chez les peintres précédents. Il fut employé à faire de grandes compositions dans son pays et ailleurs, et ce ne fut point sans quelque succès; il laissa un fils nommé Michel-Ange qui suivit, autant qu'il le put, les traces de son père. On voit dans la cathédrale de Vérone, auprès du Saint-François de Sales, de Santo Prunati, un tableau de sa main, qui donne la mesure de la distance qu'il y avait entre eux.

Michelange Prunati.

Gio. Bettino Cignaroli.

Giovanni Bettino Cignaroli étudia dans la même école que ce Michel-Ange, et fut enseigné, ainsi que lui, par Balestra. Il a figuré en Italie parmi les premiers peintres, jusqu'à l'année 1770, et a reçu plus d'une flatteuse invitation de s'attacher à des cours étrangères, auxquelles il préféra toujours sa maison et sa patrie; cependant, les prix qu'il mettait à ses ouvrages, étaient ceux d'un peintre de souverains. En effet, il travailla non-seulement pour les villes de l'État Vénitien, et des autres parties de l'Italie, mais encore pour les galeries de la plupart des princes qui régnaient alors. Néanmoins, il faut convenir que toutes ses productions n'eurent pas un mérite égal. Je ne

parlerai point de ses peintures a fresque auxquelles il renonça pour un motif de santé, après avoir fait preuve de son habileté en ce genre, dans la maison *Labia*, à Venise, pendant les quatre ans qu'il y passa, au temps de sa très-grande jeunesse. Je parle seulement ici des peintures à l'huile auxquelles il dut sa grande célébrité. Je n'ai point été à Pontremoli, où l'on dit qu'il a laissé un Saint-François sur le point de recevoir les stigmates; ouvrage fort bien exécuté. Le San Zorzi, à Pise, brille au milieu de beaucoup d'autres productions des savants pinceaux qui ornèrent la cathédrale. Le Voyage en Égypte, de l'église de Saint-Antoine abbé, à Parme, est encore un très-beau tableau: le peintre y a figuré la Vierge avec l'Enfant-Jésus, placés sur un petit pont fort étroit, tandis que Saint-Joseph les aide à passer sans danger; le saint porte dans tous ses traits l'expression de la sollicitude qu'il éprouve pour leur sûreté, et il ne s'aperçoit point pendant ce temps, ou néglige d'empêcher qu'une partie de son manteau, qui tombe de dessus ses épaules, soit baigné, et flotte dans l'eau du fleuve placé au-dessous; image pleine de naturel et de goût. Les anges qui forment le cortége, l'Enfant-Jésus, la Vierge qu'il représenta ici comme dans ses autres compositions, d'une beauté sévère et pleine de majesté, selon l'usage constant du Maratta; tout, dans cette peinture, offre des traits du meilleur style de l'auteur. Cignarola eut en général de la ressemblance avec le Maratta, sous plus d'un rapport, et dans ses mouvements, et dans la sagesse de sa composition, et dans le choix et dans le rapprochement de ses couleurs; mais non pas dans leur justesse de ton. Les clairs qu'il a voulu maniérer par une cou-

leur verte, et qui sont dans d'autres endroits fardés de rouge, rendent son coloris peu agréable à ceux qui aiment le vrai. Enfin, son clair-obscur qu'il chercha quelquefois au-delà des limites de la nature, donne au tableau un effet qui satisfait plutôt les yeux que le jugement; mais dans les détails de ses peintures, il a toujours quelque chose de neuf. On y admire comment il a su tirer parti de l'architecture, des draperies, des paysages, et avec quelle adresse il a introduit dans ses compositions, qui furent presque toujours sur des sujets sacrés, des groupes d'anges, et des épisodes qui les égayent. Ce peintre eut certainement un héureux génie, et vécut dans un temps non moins heureux, pour planer par-dessus tous ses rivaux; ses mémoires furent recueillis et publiés par le savant Hippolyte Bevilacqua, P. de l'Oratoire, en 1771. Ses louanges furent célébrées en prose et en vers, par plusieurs écrivains de cette ville, non moins remarquable par ses lumières, que par sa reconnaissance envers ceux de ses citoyens qui ont contribué à relever la gloire de leur pays. On fit ensuite de ses opuscules un recueil qui parut au jour en 1772. Il paraît, d'après ces écrits divers, que peu de peintres furent aussi honorés des grands pendant leur vie. Il le fut surtout par l'empereur Joseph II, qui disait *avoir vu à Vérone deux grandes raretés*; l'Amphithéâtre, et le *premier peintre de l'Europe*. Il semble aussi que ce fut un homme éclairé, et qui aimait, avec passion, à s'entretenir avec les savants. Il avait des connaissances en physique, composait des poésies italiennes, se plaisait à la lecture des livres latins, et écrivit sur son art avec une critique si judicieuse, et avec une si bonne méthode,

que l'on regrette pour l'avantage de la peinture qu'il ait écrit si peu. L'académie à laquelle il légua tous ses livres de peinture, possède son buste, et son éloge; autre hommage qui lui fut rendu par sa patrie. Il laissa un assez grand nombre d'élèves, parmi lesquels on nomme *Giandomenico*, son frère, dont les peintures, à Bergame, au rapport de Pasta, ne sont point sans mérite. Giandomenico Cignaroli.

Le père *Felice Cignaroli*, mineur observantin, réclame aussi quelque souvenir. Il peignit fort peu, et son chef-d'œuvre est au réfectoire de San Bernardino, son couvent à Bergame. C'est une Cène d'Emaüs, dans laquelle il se montra peut-être moins étudié, mais non moins fécond que ses frères. P. Felice Cignaroli.

Après les deux précédents, qui étant de la famille de *Cignaroli*, ne devaient point être négligés, *Giorgio Anselmi* mérite une considération particulière, surtout pour la coupole de St-André à Mantoue, qui l'a fait mettre au rang des bons peintres de fresques. Il avait été disciple de Balestra. *Marco Marcola* fut un peintre universel, prompt au travail, fertile en inventions. On ne sait quel avait été son maître. Tiepolo enseigna *Francesco Lorenzi*, habile pour les figures et pour la peinture à l'huile, et cet artiste marcha constamment sur les pas de son maître. Vérone a plusieurs soffites peints de sa main, et Brescia en conserve une Sainte-Famille. Ces ouvrages annoncent un bon peintre, par rapport au temps où il vécut. Giorgio Anselmi. Marco Marcola. Francesco Lorenzi.

Cette époque ne fut point stérile en peintures de genre, et en artistes qui s'y exercèrent avec succès. L'art de peindre au pastel s'éleva à sa plus grande hau- Pastels et portraits.

23.

Rosalba Carriera. teur, graces à la célèbre *Rosalba Carriera* (1), dont Orlandi vante aussi beaucoup le talent pour les miniatures. Elle essaya ensuite de peindre à l'huile, et s'arrêta enfin au genre du pastel. Elle porta cet art si loin, qu'elle égala quelquefois en vigueur les peintures à l'huile. Ses ouvrages se répandirent même pendant sa vie, et dans toute l'Italie et au dehors, et ils plurent non-seulement par la netteté et la beauté de la couleur, mais aussi pour la grace et la pureté du dessin, qu'elle ne cessa de conserver dans tout ce qu'elle produisit. Ses madones et ses autres peintures sacrées, semblaient à la fois aimables et majestueuses, et ses portraits sont embellis sans rien perdre de leur vérité. *Niccolò Grassi*, élève du génois Cassana et compétiteur de la Rosalba, fut aussi un bon peintre de portraits. Il ne fut pas non plus sans mérite dans les sujets d'invention. Le plus considérable de ceux qu'il exécuta, est vraisemblablement à St-Valentin, église d'Udine, où il peignit l'Assomption sur le soffite, ainsi que le tableau du grand-autel. Il figura aussi, dans d'autres compositions, divers Saints de l'ordre des Servites. Zanetti indique dans son Guide, comme un peintre fameux pour les portraits, Pietro Uberti, fils d'un Domenico, artiste

Niccolò Grassi.

Pietro et

(1) Le Melchiori nous donne sur le maître de cette célèbre artiste, des notices qui ne sont point indignes d'être ajoutées à cette édition : ce fut le noble vénitien Jean-Antoine Lazzeri, qui eut un talent égal à celui de la Rosalba, pour la peinture au pastel ; mais sa timidité naturelle nuisit prodigieusement à sa célébrité. Il s'exerça aussi à la peinture, inventant peu et copiant beaucoup. Il fut surtout fort habile à contrefaire le Bassano, comme on l'a vu à la page 191.

médiocre. Il mit dans la chambre syndicale huit portraits d'avocats de son temps; commission très-honorable, et qui avait été confiée autrefois à *Paolo* de *Freschi*, à *Domenico Tintorello*, à *Tinelli*, à *Bombelli*, tous célèbres dans ce genre. Orlandi accorde beaucoup de talent pour ce même art à *Giovan Battista Canziani* de Vérone, qui, banni de sa patrie pour un homicide, obtint des succès à Bologne dans l'exercice de sa profession. Je ne me rappelle point d'avoir vu les paysages de *Pecchio* à Vérone; mais le bel éloge qu'en a fait Balestra dans une des *Lettere Pittoriche*, me donne une haute idée du mérite de cet artiste. Domenico Uberti. Gio. Battista Canziani. Paysages. Pecchio.

Dans le voisinage, c'est-à-dire à Salo, naquit *Giovan Battista Cimaroli*, disciple de Calza, qui plut également à Venise, aux nationaux et aux étrangers. Je trouve parmi les noms des paysagistes celui d'un *Formentini*, dont on voit des tableaux dans plusieurs galeries, et aux paysages duquel Marchesini ajouta des figures. *D. Giuseppe Roncelli*, de Bergame, eut aussi de la célébrité, et sa Piété lui valut l'honneur d'avoir Mazzoleni pour historien. Le talent extraordinaire qu'il eut pour représenter des incendies nocturnes et de petits paysages, mérita que le Celesti en fît les figures. Les paysages de *Marini* eurent du succès à Padoue, et *Brusaferro* les varia plus d'une fois en y ajoutant des personnages. *Luca Carlevaris*, d'Udine, excellent peintre de paysages, de marines et de perspectives, est plus connu que les précédents. Quelques-uns de ses ouvrages sont exposés en public à Venise; mais on en trouve bien plus encore dans les maisons patriciennes, et surtout chez les *Zenobrj*, qui étaient ses mécènes; ce qui le fit nommer *Luca di Cà Zenobrio*. A celui-ci succéda le neveu de Cimaroli. Formentini. D. Giuseppe Roncelli. Antonio Marini. Luca Carlevaris.

Marco Ricci. *Sebastiano Ricci*, nommé *Marco*, qui, en suivant la marche sûre du Titien, et profitant des sites charmants qui environnent Bellune, sa patrie, devint un des plus agréables paysagistes de l'école vénitienne. On n'exagérera point en disant que peu de peintres, avant lui, ont retracé le paysage avec autant de vérité, et que ceux qui lui succédèrent ne l'ont jamais égalé en ce point. Pour connaître tout son mérite, il ne suffit point de voir les paysages qu'il peignait pour les vendre et les céder à des marchands, ni ceux qu'il faisait à la détrempe sur des peaux de chevreau, et qui cependant sont très-gracieux, mais ont moins de vigueur. Il faut voir ceux qu'il fit à l'huile avec un soin plus étudié, et que l'on trouve plus facilement en Angleterre qu'en Italie. Il eut un goût plus étendu qu'il ne le développa dans ses ouvrages. *Domenico Valeriani*, peintre de perspective, et *Giuseppe*, son frère, peintre de figures, qui tous deux travaillèrent pour plusieurs églises et pour plusieurs théâtres de Venise, et même de l'Italie et de l'Europe, avouaient qu'ils devaient à Marco Ricci leurs plus grandes lumières dans leur art. *Francesco Zuccarelli*, dont nous avons fait mention parmi les Florentins, passa une grande partie de sa vie à Venise, et ce fut d'après son exemple que *Giuseppe Zaïs* devint peintre de paysages. Ce talent le fit employer souvent par *Smith*, consul britannique, et mécène déclaré des jeunes peintres studieux. Ses inventions furent plus riches et plus variées que celles de son maître ; mais il resta loin de lui quant à la suavité des teintes. *Simonini*, qui avait aussi demeuré long-temps à Venise, lui apprit à peindre des batailles ; genre dans lequel il ne réussit pas moins bien. Cet homme, doué

Domenico e Giuseppe Valeriani.

de tant de talent, ne sut point soutenir la dignité de l'art, ni la sienne propre, et s'étant abandonné à la négligence et à la dissipation, il fut réduit à la mendicité, et mourut à l'hôpital de Trévise.

Carlevaris et *Ricci* sont aussi fort estimés dans le genre de l'architecture. On voit quelques-unes de leurs perspectives chez S. E. M. *Girolamo Molin*. Elles sont rangées dans une salle, comme pour être mises en parallèle, et former un concours. Dans cette comparaison, le premier paraît un peu languissant et monotone, quoiqu'il soit observateur exact des règles de la perspective, et qu'il accorde bien les figures avec le reste du tableau; l'autre a plus de vigueur, et se rapproche beaucoup du goût savant de Viviano, outre que les figures pleines d'éclat et de graces, que son oncle y ajouta, en doublent le prix; mais l'un et l'autre, pour me servir d'une phrase de Dante, furent chassés de leur nid par Antonio *Canal*, plus généralement appelé *Canaletto*, né d'un *Bernardo*, peintre de décorations théâtrales. Il suivit la profession de son père, et acquit dans cet exercice une originalité de pensée, et une promptitude dans sa manière de peindre, qui l'aidèrent ensuite à produire une innombrable quantité de tableaux plus petits. Ennuyé de son premier métier, il passa fort jeune à Rome, où il se livra tout entier à peindre des vues d'après nature, et surtout des ruines antiques. De retour à Venise, il continua la même étude sur les vues de cette ville, que la nature et l'art conspirent à rendre les plus magnifiques et les plus neuves du monde. Il en fit un grand nombre, telles qu'il les voyait; illusion qui satisfait la curiosité de ceux qui ne peuvent voir en réalité cette an-

Antonio Canal.

cienne reine de l'Adriatique. Il en fit aussi beaucoup d'autres de son invention. Elles offrent le plus agréable mélange d'antique et de moderne, de réel et d'imaginaire. Il exécuta quelques-unes de ces vues pour l'Algarotti. La plus instructive et la plus neuve me paraît être celle où l'on aperçoit au-dessus du grand canal, le grand pont de *Rialto* que *Palladio* avait projeté à la place de celui qui existe. Il est accompagné de la basilique de Vicence et du palais Chericato, ouvrages du même *Palladio*, et d'autres édifices choisis et disposés d'une manière analogue au goût de ce grand homme, qui a tant contribué à perfectionner le goût en Italie et au dehors. *Canaletto* se servait de la chambre optique pour l'exactitude de ses vues, mais il en rectifiait les défauts, surtout dans les teintes aériennes. Il a été le premier qui en ait enseigné le véritable usage, en le limitant seulement à ce qui peut plaire. Il aime les grands effets, et, dans sa manière de les produire, il se rapproche un peu du Tiepolo, qui quelquefois lui faisait ses figures; et quels que soient les détails que traite son pinceau, ou des édifices, ou des eaux, ou des nuages, ou des figures, il leur imprime un tel caractère de vigueur, que l'on croirait voir les objets même sous leur aspect le plus imposant. Il se permet quelque liberté d'imagination pittoresque, mais modérément, et de telle sorte que la plupart des spectateurs croient retrouver la nature, là où les connaisseurs aperçoivent l'art, qu'il possédait au degré le plus éminent.

Bernardo Bellotto.

Bernardo Bellotto, son neveu, se rapprocha de son style à un tel point que les ouvrages de l'un se distinguent à peine de ceux de l'autre. Il alla aussi à

Rome, et lorsque l'Orlandi écrivait à sa louange, il était à Dresde, d'où je ne sais s'il revint en Italie. *Francesco Guardi* a été réputé comme un autre Canaletto dans ses dernières années, et ses vues de Venise ont excité l'admiration en Italie et au-delà des monts, mais seulement près de ceux qui se sont contentés de cet éclat, de ce goût et de ces beaux effets qu'il chercha constamment; car, pour l'exactitude de la perspective et la théorie de l'art, il ne peut être comparé à son maître. Plusieurs autres se sont exercés avec succès dans ces vues d'architecture, et j'ai observé de leurs tableaux dans la galerie Algarotti, et ailleurs. Tel fut *Jacopo Marieschi*, lequel fut, en outre, un bon peintre de figures; et *Antonio Visentini*, dont les vues furent ornées de personnages par Tiepolo et par Zuccherelli. *Giovanni Colombini* de Trévise, élève de *Bastien Ricci*, pour qui le couvent des Dominicains de Trévise fut un nouveau *Pécile* (*a*), sut, dans les perspectives qu'il y fit en plusieurs endroits, tromper les yeux, et produire, de la manière la plus habile, la dégradation des objets. Les figures qui ornent ces vues lui appartiennent aussi, mais il y réussit moins bien. Il peupla ce lieu de portraits, en y introduisant une autre communauté de Dominicains en peinture, non sans quelque apparence d'affectation.

Marieschi et Visentini.

Dans les genres les moins considérables de la peinture, on vante les fleurs du Véronais, *Domenico*

Fleurs, fruits, et animaux.

(*a*) Le portique appelé *Pécile* à Athènes était une célèbre galerie, peinte par Polygnote, et où Zenon rassemblait ses disciples. (N. du T.)

Levo, Bigi, la Caffi. *Levo*, disciple d'un *Felice Bigi* de Parme, qui tint une école à Vérone; puis celles d'une *Caffi* et de quelques autres nationaux; mais les galeries les plus choisies sont ornées de celles de Gaspero Lopez, Napolitain. C'est ainsi qu'il a signé un de ses ouvrages les plus gracieux, qui est chez les comtes *Lecchi* de Brescia, ville dans laquelle il résida long-temps, ainsi que dans la métropole. Il eut dans cette dernière, vers la moitié du siècle, un imitateur un peu maniéré, peut-être, et connu dans plusieurs galeries sous le nom de *Duramano*.

Gaspero Lopez.

Duramano.

L'on estime beaucoup les fleurs, et l'on recherche beaucoup les oiseaux du comte *Giorgio Durante* de Brescia, non-seulement parce qu'ils sont représentés avec la plus grande vérité, mais à cause du goût de sa composition, et de l'action véritablement gracieuse et pittoresque dans laquelle il sait les reproduire. Ses ouvrages sont rares hors de Brescia : quelques familles nobles de Venise, et parmi celles-ci, la famille *Nani*, en possèdent quelques-uns, mais le chef-d'œuvre de cet auteur est, je crois, à la cour de Turin. *Ridolfo Manzoni* de Castelfranco eut aussi du mérite dans ce genre. Plusieurs habitants de la ville conservent de ses petits tableaux à l'huile d'un goût exquis, quoiqu'il dût sa plus grande réputation et son plus grand profit à des miniatures. *L'histoire de la peinture du Frioul* nous fait connaître un autre peintre né à Padoue, et qui vécut, dès sa plus grande jeunesse, à Udine, où il demeura pendant un grand nombre d'années dans la maison des comtes *Caiselli;* son nom fut *Paolo Paoletti*, et il eut un talent distingué pour peindre les fleurs. Il représentait aussi avec une grande vérité

Giorgio Durante.

Paolo Paoletti.

les fruits, les plantes potagères, les poissons et le gibier. La famille dans laquelle il avait reçu l'hospitalité, conserve une salle entière remplie de ces productions gracieuses, et l'on en retrouve aussi beaucoup dans d'autres maisons du Frioul, et des divers pays de l'État Vénitien. Altan l'a égalé au Segers dans le genre des fleurs; jugement auquel je ne puis souscrire entièrement.

Enfin, l'on doit aussi quelque attention à un art qui a pris beaucoup d'accroissement pendant ce siècle, à Venise, et que, s'il ne tend point à multiplier les tableaux, est cependant d'un grand avantage, puisqu'il assure la conservation des ouvrages des anciens maîtres : c'est l'art de redonner de la fraîcheur à leurs tableaux et de les remettre à neuf. Ce genre d'industrie était plus nécessaire à Venise qu'à toute autre ville, parce que son climat, ennemi surtout des peintures à l'huile, ne cesse de les ronger et de les altérer par l'action continuelle des sels dont l'air y est chargé. Le gouvernement plein de sagesse qui régit cette république, s'empressa donc de pensionner des artistes pour qu'ils veillassent à la conservation des tableaux publics qui se détérioraient, qu'ils prissent soin de les nettoyer sans que l'on fût obligé de substituer une peinture nouvelle à une ancienne. Un atelier destiné à ce travail fut ouvert en 1778 dans une immense salle à San Giovanni e Paolo, et la présidence des travaux fut confiée à M. *Pietro Edwards*. Les opérations faites à chaque tableau sont nombreuses, longues, et exécutées avec un soin incroyable. Lorsque la peinture n'arrive point à l'atelier trop altérée par le temps (comme l'était le St-Laurent du Titien), elle retourne à sa

Art de restaurer les peintures.

place toute rajeunie, et en état de vivre encore pendant une longue suite d'années.

État actuel de l'école vénitienne.

La république a mis en œuvre encore d'autres moyens de favoriser la peinture; d'abord en veillant à ce que les bons modèles qui sont dans les églises et dans les sacristies ne soient point vendus et portés ailleurs, ce qui fait que l'État Vénitien conserve des tableaux précieux jusques dans les petits pays et dans les villages de son territoire. Puis en second lieu, en pourvoyant à ce que les jeunes peintres ne manquent point des secours nécessaires à leur avancement. L'ancienne association des peintres, illustrée par des élèves du plus grand mérite, existait depuis plusieurs siècles, mais il lui manquait cet éclat qui vient de la dignité du lieu, du nombre et de l'assiduité des maîtres, et de la distribution des prix. On décréta en 1764, et l'on vit terminer en 1766 l'institution d'une académie des beaux-arts, *semblable*, comme le décret l'exprimait, *à celles des principales villes de l'Italie et de l'Europe*. C'est un spectacle intéressant, pour tout étranger instruit, que de voir le siége de cet établissement et d'en connaître les exercices. Les principaux membres de la brillante noblesse vénitienne ont secondé et secondent sans cesse les intentions du gouvernement. M. l'abbé Filippo Farsetti s'est surtout signalé dans cette classe en faisant pour la nation une collection considérable de peintures et de plâtres moulés sur les plus belles statues antiques. Ses héritiers ont conservé le même esprit, et non-seulement donnent aux jeunes élèves de peinture toutes les facilités possibles d'étudier d'après ces monuments, mais faisant choisir, au jugement des professeurs publics, les meil-

leurs ouvrages qui s'y exécutent d'année en année, ils en récompensent solennellement les auteurs, avec une munificence digne d'une si belle institution.

D'autres personnages à Venise et dans l'État Vénitien, n'ont pas moins encouragé la peinture, en aidant de jeunes gens qui annonçaient des dispositions, à exister dans leur patrie ou dans d'aûtres pays, jusqu'à ce qu'ils eussent acquis l'expérience de leur art : peu de libéralités, je crois, font autant d'honneur que celles-ci, à une famille; car, outre le mérite de secourir son semblable et un compatriote, on a l'espérance d'élever un soutien aux beaux-arts, et peut-être un génie capable de leur rendre leur éclat. Je pourrais mettre sous les yeux du lecteur les fruits de cette générosité, en nommant plusieurs habiles peintres qui existent, et en désignant leurs mécènes. Mais comme je me suis imposé la loi de laisser aux générations à venir le soin tout entier de louer les peintres vivants de notre époque, pour ne point offenser, par mon silence, ceux que je ne pourrais nommer, il ne m'est pas permis de sortir du cercle dans lequel je me suis renfermé. Néanmoins je puis bien rappeler, à l'égard d'un autre des arts du dessin, ce que chacun sait parfaitement; c'est que Rome et l'Italie doivent en grande partie, à la protection généreuse que les illustres chefs des maisons Falier et Zulian accordèrent au célèbre sculpteur *Antonio Canova*, la gloire de posséder un artiste d'un si grand mérite. Il a prouvé par des faits que, si la fortune peut enlever à l'Italie tous ses chefs-d'œuvres, elle ne peut du moins lui ôter le génie qui sait les reproduire.

LIVRE II.

DES ÉCOLES LOMBARDES.

En considérant les commencements et les progrès de la peinture dans la Lombardie, j'ai reconnu que son histoire devait être exposée avec une méthode absolument différente de celle que j'ai adoptée pour toutes les autres. L'école de Florence, les écoles de Rome, de Venise, et de Bologne, peuvent être regardées comme autant de drames où l'on voit se succéder les scènes, puis les actes; car telle est la similitude qui convient aux époques de chaque école. On y trouve aussi des changements d'acteurs; car tels sont les maîtres de chaque nouvelle période; et l'unité du lieu s'y conserve jusqu'à la fin, puisque c'est toujours quelque ville capitale qui sert de théâtre aux révolutions les plus importantes dans les arts. Enfin, les *protagonistes*, ou les acteurs principaux, y figurent d'une manière permanente, si ce n'est en action, du moins en exemple. Il est vrai que chaque métropole est le centre d'un pays dont on doit rappeler tour à tour les villes, puis leurs vicissitudes particulières; mais celles-ci, d'ordinaire, sont tellement liées avec celles de la capitale, qu'il est facile de les réduire à la même loi d'unité, soit parce que les artistes d'un même pays ont étudié

leur art dans la ville principale, ou parce qu'ils y ont enseigné, comme on a pu le voir dans l'histoire de l'école vénitienne; enfin, parce que le petit nombre de ceux qui sortent de l'ordre commun, n'interrompent pas souvent l'unité de l'école, ni la succession des récits. Il en est autrement de l'histoire de la Lombardie, qui, divisée, dans le temps le plus brillant de la peinture, en une plus grande multiplicité de gouvernements qu'aujourd'hui, eut dans chaque territoire une école distincte de toutes les autres, et compta des époques différentes; que si une école influa sur le style de l'autre, cela n'arriva ni aussi universellement, ni dans des temps tellement rapprochés, qu'une même époque puisse convenir à plusieurs d'entre elles. Ainsi, en commençant par le titre de ce second livre, je ne me suis point conformé à l'expression par laquelle on désigne ordinairement l'école lombarde, comme si elle était une, et comme si elle pouvait ressembler, par exemple, à l'école vénitienne, qui reconnut en tous lieux pour ses chefs, d'abord les Bellini, Titien, et leurs plus habiles contemporains, puis ensuite le Palma. De plus, il se forma dans cette dernière, certains caractères de dessin, de coloris, de composition, de maniement de pinceau, qui la séparent visiblement de toutes les autres écoles; mais dans celle que l'on appelle lombarde, il n'en est point de même. Ses fondateurs, qui sont Léonardo, Jules Romain, les Campi, et Corrège, diffèrent trop entre eux, pour pouvoir être réduits à un style uniforme, et à une même époque. Je sais que Coreggio étant lombard de naissance, et créateur d'un style nouveau, qui servit d'exemple à la plupart des peintres dans cette partie de l'Italie, on

a donné le nom d'école lombarde à cette réunion d'artistes qui adoptèrent ses principes; et les caractères qui lui ont été généralement attribués, sont les contours pleins, les visages riants, l'empâtement brillant et vigoureux des couleurs, l'usage multiplié des raccourcis, et surtout l'étude du clair-obscur. Mais, en renfermant l'école dans ces étroites limites, dans quelle classe rangerons-nous les Mantouans, les Milanais, les Crémonais, et tant d'autres, qui, nés aussi dans la Lombardie où ils fleurirent, et formèrent une nombreuse génération d'élèves, méritent également d'être placés parmi les Lombards?

Ces considérations m'ont fait envisager comme plus convenable de traiter séparément de chaque école, en m'y arrêtant plus ou moins, selon que le nombre des professeurs et l'étendue de leurs notices pourront l'exiger. Ces notices, ou au moins celles de quelques-unes de ces écoles, ont déja été séparément compilées; car, *Zaist* a écrit sur les peintres de Crémone, et Tiraboschi sur ceux de Modène; travail pour lequel les peintres ne sont pas moins redevables à ce dernier, que ne le sont les hommes de lettres pour un ouvrage beaucoup plus vaste. Cet homme rare a laissé en Italie des regrets qui durent encore. Pour les autres écoles, Vasari, Lomazzo, et les Guides de chaque ville; puis quelques auteurs que l'on peut citer dans l'occasion; enfin, les observations que j'ai faites moi-même, et les traditions que j'ai recueillies de tous côtés, me fourniront des matériaux. Ainsi, l'histoire de la peinture en Lombardie, moins connue que toutes les autres en Italie, acquerra peut-être, par mes soins, quelqu'importance et quelque éclat.

CHAPITRE I.

ÉCOLE DE MANTOUE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Le Mantegna et ses successeurs.

Nous allons retracer l'histoire de l'école de Mantoue, qui donna origine à deux autres écoles, pour ainsi dire, jumelles ; celle de Modène et celle de Parme. Si l'on voulait remonter au monument le plus antique de l'art du coloris, qui subsiste dans ce pays, on pourrait citer le célèbre livre des Quatre Évangiles que l'on conserve à Saint-Benoît, de Mantoue. Ce fut un don fait par la comtesse Mathilde à ce monastère, qu'elle avait fondé, et qui conserva long-temps les restes de cette princesse, lesquels furent transférés au Vatican dans le siècle dernier. Il y a dans ce livre, qui m'a été montré par le savant P. abbé Mari, de petits sujets sur la vie de la Vierge et sur sa mort ; ouvrages qui, malgré la barbarie du temps, offrent quelque lueur de goût, et je ne crois pas avoir vu d'autres productions de ce temps que l'on puisse leur comparer. Il n'est point inutile d'observer à ce propos, que dans des siècles moins barbares et plus rapprochés de nous, l'art de la miniature compta un assez grand nombre

Peintres anciens avant Mantegna.

de professeurs qui le cultivèrent, et parmi lesquels on nomme un Giovanni de' Russi. Cet artiste coloria, vers l'an 1455, pour Borso, duc de Modène, la Bible d'Este, grand in-folio, qui est l'un des morceaux les plus rares de cette précieuse collection. Mais dans le genre de la peinture en grand, je ne connais aucun peintre qui ait fleuri dans cette contrée avant Mantegna, et l'on ne peut indiquer que quelque production anonyme des quatorzième et quinzième siècles, qui ait subsisté jusqu'à nos jours. J'ai vu dans le cloître de San Francesco, un tombeau érigé en 1303, et au-dessus de ce monument, une madone parmi plusieurs anges; figures informes et disproportionnées, coloriées cependant avec des teintes si éclatantes et si fortes, qu'elles produisent d'abord une vive impression. Je n'hésite même point à considérer ce monument comme une preuve que la peinture se releva en Lombardie par le seul génie de ses habitants, puisque son existence y est antérieure aux disciples de Giotto, qui s'étaient répandus dans toute l'Italie, et que le style en est absolument différent. J'ai trouvé une autre madone, du quinzième siècle, sur un autel de l'église de ce même cloître de Saint-François. Quel qu'en ait été l'auteur, il annonce que l'art était alors déja sorti de son enfance, mais n'était cependant point parvenu au degré auquel l'éleva le célèbre *Andrea Mantegna*, duquel nous avons déja eu deux fois l'occasion de parler dans le cours de cet ouvrage, et qui va nous arrêter encore.

Andrea Mantegna.

Quoique la gloire d'avoir donné la naissance au Mantegna ne puisse plus être contestée à Padoue, ainsi qu'on l'a fait dans d'autres temps, ce fut à Mantoue qu'il fonda son école, et ce fut sous les auspices du

marquis Louis Gonzague, qu'il s'y établit avec sa famille, ne laissant point, toutefois, de travailler ailleurs, et principalement à Rome. On voit encore la chapelle qu'il peignit au Vatican, pour Innocent VIII; et, malgré l'action inévitable du temps sur ce travail, on y aperçoit que Mantegna, qui s'était toujours attaché à l'imitation de l'antique, avait beaucoup profité des nombreux modèles répandus dans la ville pontificale. Il ne changea jamais sa manière, que j'ai déja exposée lorsque je l'ai considéré comme élève du Squarcione, à Padoue; et il la perfectionna toujours davantage. Il reste à Mantoue quelques ouvrages de ses dernières années, parmi lesquels le tableau sur toile, désigné sous le nom de la Victoire, l'emporte sur tous les autres. On y voit la Vierge au milieu de plusieurs saints, entre autres, Saint Michel-Archange et Saint-Maurice, qui soutiennent son manteau; elle semble accueillir François de Gonzague, qui est agenouillé à ses pieds, et elle étend la main sur lui en signe de protection. Un peu en arrière, paraissent deux saints, patrons de la ville, Saint-André et Saint-Longin, puis, au-devant du trône, Saint-Jean, enfant, et Sainte-Anne, ainsi que l'ont cru Vasari et Ridolfi, peu exacts dans la description de cette peinture; car, le rosaire que cette dernière figure a dans la main, la fait reconnaître pour la princesse, femme du marquis de Mantoue, agenouillée auprès de son mari. Mantoue n'a peut-être point de peinture qui soit aussi souvent visitée et admirée des étrangers: faite en 1495, elle supporte très-bien les trois siècles de sa durée; c'est une espèce de merveille que de voir des carnations si délicates, des armures si reluisantes, des étoffes si bien nuancées; puis, des fruits

pleins de fraîcheur et comme humides de rosée, qu'il y a joints pour ornement. Chacune de ses têtes pourrait servir de modèle, pour la vivacité, ainsi que pour le caractère, et quelques-unes même pour l'imitation de l'antique; le dessin, tant dans le nu que sous les vêtements, a un moelleux qui dément l'opinion généralement répandue, que le style de Mantegna et un style sec, font une seule et même chose. On y admire en outre un empâtement de couleurs, une finesse de pinceau, et une grace toute à lui qui me semble être le dernier degré de l'art avant qu'il fût parvenu à la perfection que lui imprima Léonard. La toile mise en œuvre, rappelle ce goût exquis auquel le Squarcione l'avait habitué en lui faisant venir des tableaux sur toiles de plusieurs endroits: et tout dans le Mantegna découvre un peintre qui n'épargna ni temps, ni couleurs, pour faire une chose qui satisfît d'abord son esprit, puis l'œil du spectateur. Son chef-d'œuvre, toutefois, au jugement de Vasari, fut le Triomphe de César, exprimé en plusieurs tableaux, lesquels, étant devenus la proie des Allemands, dans le sac de la ville, furent enfin portés en Angleterre. Ils avaient été placés d'abord dans une grande salle du palais de San Sebastiano; et l'ensemble en fut perfectionné, dit l'*Equicola*, historien national de ce pays, *par Lorenzo Costa, peintre excellent, qui y ajouta toute la pompe qui devait suivre le triomphateur, puis les spectateurs qui y manquaient.* Ces peintures d'Andrea ont péri; mais il reste encore de nombreux vestiges de son talent dans un salon du château, que Ridolfi appelle la *Chambre des époux*. On y trouve de vastes compositions à fresque, et parmi les figures, quelques portraits de la fa-

mille Gonzague, encore en bon état; puis, au-dessus de la porte, des génies si animés, si agiles, si riants, que l'on ne peut faire mieux en ce genre. Il est plus rare qu'on ne le croit de trouver des ouvrages de Mantegna dans les galeries, et ce n'est pas seulement à sa manière svelte, à la roideur uniforme de ses plis, à ses paysages jaunâtres et parsemés de petites pierres minutieusement taillées, que l'on reconnaît ses tableaux, mais c'est aussi à son dessin savant et à la finesse de son pinceau. Je ne crois pas qu'il ait exécuté une grande quantité de tableaux de cabinet, étant occupé d'ouvrages plus importants en peinture, outre la multitude de ses gravures. On a compté jusqu'à cinquante de ses estampes, en grande partie très-riches de figures; ouvrage qui dut absorber une partie des plus belles années de sa vie. Aujourd'hui on veut, comme je l'ai dit, en restreindre le nombre : si c'est à tort ou avec raison, la postérité peut-être le saura.

Andrea eut une grande influence sur le style en vogue pendant ce siècle : on voit même des imitations de sa manière hors de son école qui eut beaucoup d'éclat à Mantoue. L'on met au nombre de ses meilleurs élèves, Francesco, et un autre de ses fils. Il existe un acte, dans lequel ils s'engagèrent à terminer la chambre du château dont nous venons de parler, et dont Andrea n'avait peint que les parois. Ils y ajoutèrent le bel enfoncement de la voûte. Quiconque l'observe, doit convenir que la science de la perspective verticale, dont on attribue l'invention au Melozio, fit des progrès et parvint presque à sa maturité par les travaux du Mantegna et de ses élèves. On remarque dans ce travail quelques enfants sous divers points de vue, qui se rac- Francesco Mantegna.

courcissent avec art, et qui, tous, sont charmants; mais on ne les confondrait pas avec ceux du Melozio, quoique son Paradis, fait à l'église des Apôtres, ait été ensuite scié, et placé dans le grand palais Quirinal. Ces mêmes Mantegna, enfants d'Andrea, ajoutèrent des peintures latérales à un tableau d'autel que leur père avait peint, dans une chapelle de famille qui leur appartenait, à l'église de St-André; puis ils lui élevèrent, en cet endroit, un magnifique tombeau, en l'année 1517, que l'on a cru, à tort, être celle de sa mort, puisqu'il est prouvé par des actes authentiques qu'il avait terminé ses jours dès l'année 1505.

Lorenzo Costa.

Laurent Costa, dont nous parlerons plus amplement dans l'histoire de l'école bolonoise, tint le premier rang après la mort de Mantegna. Il orna le palais, de plusieurs sujets d'histoire, et les églises, de plusieurs tableaux d'autels. Il y fit sa résidence sous le gouvernement de François, puis pendant celui de Federigo, jusques après l'année 1525, pendant laquelle il peignit le tableau de la chapelle de sa famille, où il voulut être déposé après sa mort, à l'exemple de Mantegna. A son exemple aussi, il établit sa famille à Mantoue, et l'on parlera de ses descendants à une époque plus moderne. Les jeunes Mantegna ne peuvent être rangés que dans celle-ci, qui est plus ancienne, et l'on doit placer auprès d'eux *Carlo del Mantegna* qui, étant resté long-temps avec Andrea, avait tout-à-fait pris son style, que depuis il apporta à Gênes comme nous le verrons. On croit que Carlo eut part aux travaux de la chapelle que nous avons déja citée, puis à d'autres qui sont attribués aux jeunes Mantegna, et parmi lesquels sont deux sujets de l'Arche dans le monastère

Carlo del Mantegna.

de Saint-Benoît de Mantoue. L'on y retrouve la manière d'Andrea, un peu agrandie, quoique les formes en soient moins belles; mais il est rare de trouver de ces jeunes peintres, des ouvrages authentiques, parce que leurs productions sont confondues par les amateurs, avec celles du chef de l'école, à cause de la ressemblance du nom et du style. La même chose est arrivée relativement à un point fort important de l'histoire; car, par la raison que le Corrège semble avoir étudié sous François Mantegna, on l'a cru élève d'Andrea, mort lorsque l'Allegri ne comptait encore que dix ans.

Gianfrancesco Carotto, et Francesco Monsignori, de Vérone, furent plus célèbres que les précédents; le premier alla même si loin, qu'Andrea envoyait au dehors ses ouvrages, en laissant croire qu'il en était l'auteur. Gianfrancesco excella dans l'art de peindre les portraits, et fut un habile compositeur, aussi bien pour les petits tableaux que pour les grands. Il fut employé par les Visconti de Milan, à la cour du Monferrat, et dans sa patrie plus qu'ailleurs. Quel qu'ait été le degré de mérite de ses ouvrages dans les premiers temps, on dirait, en voyant quelques-uns de ses tableaux, qu'il a surpassé Andrea, en majesté, et en harmonie, comme dans le grand tableau d'autel de San Fermo, à Vérone, et dans celui de l'autel des Anges à Sainte-Euphémie, dont les deux peintures latérales représentent deux Vierges dans lesquelles on retrouve l'imitation visible de Raphaël. On ne doit pas le confondre avec Giovanni Carotto, son frère et son écolier, qui lui est de beaucoup inférieur. Ce n'est pas à Vérone, mais à Mantoue, que l'on reconnaît les Gio. Carotto.

Francesco Monsignori.

peintures de Francesco Monsignori. Il s'établit dans cette dernière ville, où il fut honoré de la confiance du marquis Francesco, et encouragé par de riches récompenses. Cet autre peintre, s'il n'atteignit pas non plus à la beauté des formes et à la pureté de dessin qui distinguèrent son maître, se rapprocha bien davantage du goût moderne : il offre des contours plus arrondis, des draperies moins mesquines, une douceur plus exquise. Dans l'imitation des animaux, il fut aussi le Zeuxis de son temps, au point, qu'ayant fait une peinture représentant un Chien, les yeux d'un de ces animaux y furent trompés. Monsignori excella aussi dans la perspective; et l'on voit dans le réfectoire des Franciscains un Rédempteur au milieu des apôtres, lequel, quoiqu'il ait été retouché, ne laisse pas de faire encore un grand effet. Dans la chaire de leur église, est un tableau qui passe pour être l'un de ses plus beaux ouvrages. Plus loin sont des gradins avec de petites figures qui semblent des miniatures. Ce peintre eut un frère nommé Girolamo, religieux de l'ordre des Dominicains, lequel eut beaucoup de talent. Le Cénacle qui existe dans la grande bibliothèque de Saint-Benoît, fut copié de sa main, à Milan, d'après celui de Léonard; et cette copie est, dit-on, la meilleure qui nous reste de ce chef-d'œuvre de l'art. J'ai parlé ailleurs de quelques Vicentins, élèves d'Andrea, et je ferai mention, lorsqu'il en sera temps, d'un Crémonais qui reçut aussi ses leçons, ce qui ne terminera pourtant point encore la série de son école; car il eut encore beaucoup d'autres élèves qui sont plus ignorés, et desquels on retrouve çà et là, dans Mantoue, des peintures à fresque sur les façades et dans les églises. Les galeries

renferment aussi quelques-unes de leurs peintures à l'huile, qui ressemblent davantage par leurs défauts que par leurs perfections, à celles de Mantegna.

SECONDE ÉPOQUE.

Jules Romain et son École.

L'école fondée par Mantegna s'étant peu à peu éteinte à Mantoue, il s'y en forma une autre plus brillante et plus célèbre, qui s'éleva bientôt à une hauteur telle, qu'elle pouvait exciter la jalousie de Rome elle-même. Le duc François avait eu pour successeur Frédéric, prince dont la générosité jointe à son amour éclairé pour les beaux-arts, n'aurait permis à aucun artiste médiocre d'exécuter ses idées. L'influence du Baldassar Castiglione, autrefois l'ami de Raphaël, détermina ensuite Frédéric à engager Jules Romain de venir à Mantoue, et à l'attacher à son service, comme architecte et comme peintre à la fois. La première de ces charges, occupa plus que la seconde l'élève de Raphaël. La ville endommagée par les eaux du *Mincio*, les bâtiments ou peu solides ou mal conçus, les édifices au-dessous de la dignité d'une capitale, lui offrirent des occasions continuelles d'exercer son talent, et de devenir en quelque sorte un second fondateur de Mantoue; et ses travaux lui gagnèrent tellement la faveur de Frédéric, que ce prince s'écria, dans un transport de reconnaissance, que Jules était plus maître que lui dans la ville. Les constructions de Jules Romain ont été décrites dans plusieurs livres d'architecture, mais

Jules Romain.

il appartient à mon sujet de faire remarquer que cet artiste est peut-être l'unique dans l'histoire, qui, après avoir élevé les édifices les plus grandioses et les plus magnifiques, tels que des palais, des maisons de plaisance, des temples, etc., en peignit et en orna lui-même une portion considérable, et ce fut à cette occasion qu'il forma de ses auxiliaires et de ses élèves, une école de peinture, qui, pendant plusieurs années, fit le plus grand honneur, et au fondateur et à la Lombardie.

Ouvrages de Jules et sa méthode d'enseignement.

Nous avons vu figurer Jules dans l'école romaine, comme élève, héritier et continuateur des ouvrages de Raphaël; mais il remplit ici le rôle d'un maître, qui toutefois n'abandonna jamais la méthode de son chef d'école, soit en travaillant, soit en enseignant. Lorsqu'il vint à Mantoue, il y trouva une affluence de marbres antiques, dont la masse ne cessait de s'accroître, et dont on ne voit que de faibles restes dans les statues, les bustes, les bas-reliefs que l'on conserve aujourd'hui dans l'académie. A tant de richesses accumulées par les Gonzague, il joignait encore les siennes propres. Il possédait une quantité innombrable de dessins, ou copiés à Rome d'après l'antique, ou exécutés par Raphaël. Ses études mêmes occupaient une place importante dans cette précieuse collection; car l'on ne connaît au monde aucun dessinateur qui ait mieux su concilier la fécondité des idées avec la délicatesse du choix, la célérité avec la correction, la connaissance de la fable et de l'histoire, avec un naturel et une simplicité inimitables dans sa manière de les traiter. Après la mort de son maître, il s'abandonna plus librement au penchant qui le portait davantage vers la grace que vers la force; ce qui le conduisit à travailler

plutôt par le mouvement habituel que plusieurs années d'exercice lui avaient fait contracter, que par les conseils de la nature et de la vérité. Ce fut donc un jeu pour lui, que de réduire le palais de Mantoue et le grand faubourg du Té (sans parler d'une multitude d'autres ouvrages), à ce degré de splendeur que Vasari a décrit , et dont on voit encore les traces de nos jours. Cette suite nombreuse de salles avec des lambris dorés; tant de stucs si beaux, qu'on en a moulé les formes pour servir aux études des jeunes peintres; tant de sujets d'histoire ou de caprice, si bien conçus et si bien liés entre eux ; une si prodigieuse variété de travaux adaptés à tant de lieux et de destinations différentes, forment un ensemble de merveilles, dont Jules ne partage la gloire avec aucun autre artiste. Lui seul conçut ces immenses travaux, les dirigea et les perfectionna.

Il préparait ordinairement les cartons, et après les avoir fait exécuter par ses élèves, il repassait toute la peinture et laissait partout l'empreinte de son grand caractère. Il avait appris cette méthode de Raphaël, et le Vasari lui reconnaît le mérite d'avoir formé les élèves les plus habiles. Le malheur de Jules a voulu que ses peintures du Té aient été recouvertes par des pinceaux modernes : c'est pourquoi l'allégorie charmante de Psyché, les Représentations morales de la vie humaine, et cette guerre terrible des Géants contre Jupiter, où Jules avait semblé défier Michel-Ange dans la mâle vigueur de son dessin, offrent aujourd'hui la composition et le dessin de l'auteur, mais non plus sa touche. On la reconnaît davantage dans le palais du souverain où il peignit la guerre de Troie,

et l'histoire de Lucrèce; et dans les petits cabinets qu'il décora de grotesques, et des sujets de fantaisie les plus ingénieux. Là on dirait tantôt que c'est Homère qui peint les exploits des guerriers, tantôt que c'est Anacréon qui décrit l'ivresse de l'Amour et de Bacchus. Il s'occupa aussi beaucoup des sujets sacrés, principalement dans la cathédrale, que, par les ordres du cardinal Gonzague, frère de Frédéric et tuteur de son neveu, non-seulement il bâtit, mais orna en partie de sa main; et si ce ne fut qu'en partie, c'est parce que la mort ne lui permit point de voir la fin de ce grand travail. Les peintures qu'il exécuta dans d'autres églises, de lui-même et sans aucune aide, sont en petit nombre; et l'on indique principalement comme telles, les trois histoires de la Passion, peintes à fresque à Saint-Marc, puis celle de San Cristoforo, sur le maître-autel de l'église dédiée à ce saint: il est représenté sous les formes les plus robustes, et succombant toutefois sous le poids du maître de l'univers, qu'il porte sur ses épaules et auquel le peintre a donné la figure d'un enfant; idée empruntée du nom même de Christophore. Revenons à l'école de Jules à Mantoue. Elle n'occupera pas un grand nombre de pages, parce qu'elle ne mêla point, comme on l'a fait ailleurs, la manière du chef de l'école avec des manières étrangères; elle demeura constamment attachée à ses principes, et l'on retrouve, pour ainsi dire, dans chaque physionomie, les traits du fondateur, quoique répétés d'une manière inégale.

On y compte quelques étrangers, parmi lesquels, celui qui devint le plus célèbre, fut *Primaticcio*. Jules l'employa beaucoup dans les stucs, et l'envoya à sa place à la cour de France, au service de laquelle il

Le Primaticcio.

avait été appelé. Cette particularité nous suffira ici; mais nous observerons plus attentivement le Primaticcio parmi les Bolonois.

Les Véronais, qui conservent, à la place aux Herbes, une belle fresque portant le nom d'*Alberto Cavalli*, de Savone, ont cru que ce peintre était un élève de Jules; mais sans aucun autre fondement que celui d'un style qui, dans les nus surtout, a une grande ressemblance avec celui de ce grand peintre. C'est une chose étrange que l'on ne connaisse point d'autre ouvrage de cet habile homme en Italie, et que l'on n'ait pu en recueillir d'autre souvenir, malgré toutes les recherches qui ont été faites à cet égard. Il n'est point invraisemblable qu'il ait aussi changé de climat et qu'il soit mort en pays étranger. *Benedetto Pagni*, de Pescia, avait déja formé son talent à Rome avec Bartolommeo de Castiglione, avec Paparella de Cortona, et Giovanni de Leone, peintres, desquels je n'ai point connaissance qu'il reste autre chose que leurs noms, tandis que le Pagni, venu avec Jules à Mantoue, a été mis par Vasari au rang des artistes les plus marquants. Outre ce qu'il a laissé dans sa patrie, il reste de sa main, à Saint-André, de Mantoue, un St-Laurent digne d'une si brillante école. Il eut pour compagnon, dans les immenses travaux du Té, *Rinaldo*, de Mantoue, le plus grand peintre de cette ville, au jugement de Vasari, qui déplora plus d'une fois la courte durée de sa vie. Le tableau de Saint-Augustin, a la Trinité, lui donna des droits à être appelé *grand*, dès sa jeunesse. En effet, le dessin de cet ouvrage paraît au-dessus de son âge, et quelques-uns même croient que son maître en est l'auteur. *Fermo Guisoni* vécut plus

Alberto Cavalli.

Benedetto Pagni.

Rinaldo de Mantoue.

Fermo Guisoni.

long-temps, et peignit dans la cathédrale la Vocation de St-Pierre et de St-André, d'après le carton le plus admirable et le plus étudié qu'ait fait Jules Romain. On trouve encore d'autres ouvrages de Guisoni, qui, en partie, furent dessinés par Bertani, et en partie sont entièrement de lui. Tel est un Crucifiement de l'église de St-André; ouvrage aussi recommandable pour la pureté du dessin que pour la vigueur du coloris. Vasari a négligé de nommer dans cette série beaucoup d'autres peintres, que les Mantouans ont revendiqué pour l'école de Jules et pour leur pays. De ce nombre fut

Théodore Ghigi.

un *Theodore Ghigi*, ou Théodore de Mantoue, suivant ce qu'on lit au bas de ses tableaux : ce fut un grand dessinateur, et qui eut une telle pratique de la manière du chef d'école, qu'après la mort de celui-ci, il acheva plusieurs tableaux que le prince régnant lui avait fait commencer à la ville et dans ses maisons de plaisance.

Hippolyte Andreassi.

Hippolyte Andreassi peignit aussi beaucoup d'après les cartons de Jules, et fit à Santa Barbara, et ailleurs, des tableaux qui ont du mérite. On fait voir à la cathédrale, dans la chapelle de St-Laurent, deux fresques

Francesco Perla. Jean-Baptiste Giacarolo. Raphaël Pippi.

d'un *Francesco Perla*, et à San Cristoforo, un tableau d'autel d'un *Jean-Baptiste Giacarolo* ; mais ces deux derniers sont les moins célèbres des peintres de cette école. *Raphaël Pippi* fut le fils de Jules Romain, et il ne reste de lui que le souvenir des heureux commencements de sa carrière, et des regrets qu'excita sa mort prématurée.

Jean-Baptiste Bertani.

Le chevalier Giovan Battista Bertani continua à travailler et à enseigner après la mort de Jules, dont il fut l'élève, dit-on, et qu'il accompagna dans ses voyages

de Rome. Ce fut un grand architecte, un écrivain de mérite sur les matières qui appartiennent à sa profession, et en même temps, un peintre d'un talent peu ordinaire. Il peignit en commun, avec un frère appelé *Domenico*, quelques salles du château du prince; puis il fit faire à divers peintres plusieurs tableaux d'autels et donna les dessins de quelques-uns. Ils furent placés, et à la cathédrale, bâtie par Jules, et à Santa Barbara, qui est un édifice bâti par Bertani même, et dans d'autres églises. Bertani fut presque le Jules du duc Vincent; mais ce fut avec une différence très-notable, car non-seulement Vasari a été exact en disant que cet artiste n'avait pas égalé Jules en savoir, mais il est vrai, en outre, qu'il fut surpassé par la plupart des compagnons de ses travaux; et ceux-ci furent, Jean-Baptiste del Moro, Geronimo Mazzuola, Paul Farinato, Domenico Brusasorci, Giulio Campi, Paul Véronèse, dont les ouvrages, placés dans cette cathédrale ou dans la sacristie, n'honorent pas moins le sanctuaire que la ville; ce que l'on peut dire sans préjudice du talent de Bertani, qui fut très-remarquable, spécialement pour le dessin. On en voit la preuve dans la Sainte-Agathe, martyrisée par les bourreaux; peinture exécutée sur le dessin de Bertani par *Hippolyte Costa*, et qui offre plus de rapports avec le faire de Jules, que les autres ouvrages d'Hippolyte faits de son invention. Domenico Bertani.

On a quelque raison de croire qu'*Hippolyte* était de la famille de *Lorenzo Costa*, ainsi que Louis et un autre Laurent, tous deux du nom de Costa, et tous deux Mantouans. Orlandi assure qu'Hippolyte fut élève de Carpi; Baldinucci le place dans l'école de Giulio, Hippolyte Costa.

soit parce qu'il fréquentait son académie, soit parce qu'il tirait parti, d'une manière quelconque, de ses conseils et de ses exemples : c'est, en effet, ce que son style semble annoncer. Lamo, qui a écrit sur les peintres de Crémone, nous le dépeint comme un maître qui, en 1538, enseignait Bernardino Campi; ce qui donne lieu de conclure que Louis, son fils, avait aussi été formé par lui dans son art. *Louis* ne fut jamais qu'un peintre médiocre, et s'il n'a point été voué à l'oubli, il le doit au nom qu'il portait. *Laurent Costa*, de Mantoue, est mentionné par Vasari avec les compagnons de Taddeo Zuccari vers 1560. Il est vraisemblable qu'il naquit de Louis ou d'Hippolyte, et qu'il fut nommé Laurent en mémoire de l'autre Laurent, son aïeul, ou du moins son devancier à quelque titre que ce fût. On lit plusieurs fois dans le guide de Mantoue, rédigé par Cadioli, que telle ou telle peinture est de Costa, sans indication d'autre nom propre. Il semble, à la vérité, que ceux-ci, en travaillant dans le même atelier, prirent un certain style de famille qui n'était ni fort savant ni exempt de négligence, mais qui s'était formé par la pratique. Ce style ne manque pas d'un certain charme dans les têtes, et les teintes y sont assez soigneusement étudiées. Dans tout le reste, il est minutieux, incorrect, et n'offre point assez d'ombres : enfin, il est maniéré dans un sens qui paraît avoir de la tendance à imiter la grace de Jules, mais non pas sa vigueur. Les Costa sont regardés, à Mantoue, comme les derniers des adeptes de la grande école, et l'on ne voit point qu'ils aient fait d'autre élève que le Facchetti, qui se livra entièrement au genre des portraits.

Louis et Laurent Costa.

C'est ici le lieu de rappeler que Jules, à l'exemple

de Raphaël, forma, par son goût, de grands artistes dans d'autres professions. Les idées générales de la proportion et du beau étaient innées en lui; et c'était dans ce sentiment intérieur qu'il puisait les principes particuliers de chaque genre de travail : avantage que nous avons à envier à ce siècle, dans lequel tous ces grands hommes étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes, et dont l'influence s'étendait depuis le perfectionnement des plus grands ouvrages de l'art jusqu'à celui des plats de porcelaine ou de faïence et des cadres de bois. Je ne sais si Jules, ainsi que Raphaël, forma un second Jean d'Udine dans le genre des plantes et des fruits; mais je sais que *Camille* de Mantoue, qui eut, au dire de Vasari, un *rare talent pour les arbres et les paysages* (1), fleurit à peu près vers ce temps. Il est resté de sa main quelques fresques dans sa patrie : mais il paraît qu'il travailla bien davantage à Venise, à Urbin et à Pesaro, dans le palais Ducal, où, dans une salle qui depuis a été transformée en écurie, est une Forêt de *Camillo*, travaillée avec tant de soin, que l'on y pourrait compter chaque feuille d'arbre. Jules forma sans aucun doute un autre Perino pour les stucs, et ce fut, sans compter le Primaticcio, un *Jean-Baptiste Briziano*, encore plus connu sous le nom de *Jean-Baptiste* de Mantoue. Il eut aussi en lui son *Marcantonio*, qui grava en cuivre une grande partie des ouvrages de son maître et de ceux des bons peintres de ce temps. On doit placer presque au même niveau *Giorgio Ghisi* ou *Ghigi*, qui fleurit à la même époque. Après eux, parut *Diana*, fille de Jean-Baptiste (2),

Camillo de Mantoue.

Jean-Baptiste de Mantoue.

Giorgio Ghisi. Diane

(1) Dans la Vie de Genga.
(2) Elle a été appelée dans plusieurs ouvrages, *Civis Vola-*

de Mantoue. célèbre par la beauté de ses gravures; et cet art, introduit à Mantoue par ce grand artiste, continua d'y être cultivé avec succès pendant une longue suite d'années.

D Giulio Clovio. Une autre branche des beaux-arts, c'est-à-dire, la miniature, dut alors son perfectionnement à un élève de Jules, nommé *D. Giulio Clovio*, de Croatie, chanoine régulier de l'ordre des *Scopettini* (flagellants), qui rentra depuis dans le monde avec la dispense du pape. Il s'était d'abord appliqué à la peinture en grand: mais Jules, qui découvrit en lui un singulier talent pour les petites figures, voulut qu'il s'appliquât à ce genre; et il est le premier qui ait enseigné à Rome la manière d'employer les couleurs à la gomme et à la détrempe. Il fut ensuite dirigé, dans l'art de la miniature, par Girolamo da' Libri, de Vérone; et il est regardé comme supérieur en ce genre. Son dessin annonce qu'il avait étudié d'après Michel-Ange et à l'école romaine; mais il se rapprocha davantage de la classe des bons peintres naturalistes. Son coloris a infiniment de charme, et il excellait à perfectionner jusqu'aux plus minutieux détails. La plupart de ses travaux furent exécutés pour des souverains et pour des princes, dans les bibliothèques desquels se trouvent des livres ornés de ses miniatures, qui sont remarquables par une telle vie et une telle vérité, que l'on croirait moins voir des peintures que des objets réels, diminués par l'effet de la chambre optique. Vasari raconte que quelques-unes de ses figures peintes dans un livre d'office de la Vierge,

terrana, parce que cette ville l'avait adoptée. Exemple qu'il n'est pas inutile de se rappeler, lorsque divers écrivains attribuent des pátries diverses à un même peintre.

fait pour l'usage du cardinal Farnese, n'excédait point la mesure d'une fourmi (*a*), et que néanmoins chaque détail y était exactement exprimé. C'est une chose qui en vaut la peine, que de lire dans cet historien toute la description des miniatures qui ont été insérées dans ce livre. Il semble que le peintre avait recherché avec soin les sujets qui présentaient une grande multitude de figures; comme la Procession du *Corpus Domini*, de Rome, et là Fête du *Monte Testaceo*. Ce fut un ouvrage de neuf années, et il le distribua en 26 petits sujets. Il fit pour des particuliers un nombre incalculable des petits portraits (art pour lequel Vasari l'égale à Titien), et aussi quelques petits tableaux. Ceux-ci, cependant, se trouvent fort rarement dans les collections. Il en existe un, représentant une Descente de croix, dans la bibliothèque des religieux de Cîteaux, à Milan; cette peinture, du caractère le plus original, respire en tout le goût du siècle d'or. Je ne suis point éloigné de croire que Jules ait propagé à Mantoue ce genre d'étude, car j'y ai vu de très-belles miniatures, quoique l'on ne sût point déterminer quel en était l'auteur. Il faut encore observer avec Vasari, que les arts devaient à Jules leur amélioration, non-seulement à Mantoue, mais dans toute la Lombardie. Expression qui, dans le sens de cet écrivain, renferme aussi une partie de l'État Vénitien actuel : c'est ce que nous avons déja observé, et ce que nous aurons encore occasion de voir dans le cours de cette histoire.

(*a*) C'est probablement encore une de ces hyperboles si familières aux écrivains du siècle de Vasari. (N. du T.)

TROISIÈME ÉPOQUE.

Décadence de l'École et fondation d'une académie, dans le but de la relever.

Après le temps de Jules, l'école de Mantoue ne vit éclore aucun nouveau germe capable de remplacer les premiers. Le goût des souverains fut toujours plus porté à appeler des autres pays des peintres déja célèbres, avec la certitude d'être servis promptement et bien, qu'à encourager parmi la jeunesse de leurs États une étude lente à se développer, et qui trop souvent demeure infructueuse. Nous en avons compté un assez grand nombre qui y furent attirés par le duc Vincent, pour l'ornement de ses églises, et il se servit aussi de quelques-uns d'entre eux pour les palais. L'on y vit ensuite un *Antonmaria Vianni*, surnommé le Vianino, né à Crémone, et élève des Campi. Cet artiste y figura tour à tour comme architecte et comme peintre; la frise qui entoure la galerie du palais, est absolument dans le style de ses instituteurs. On y voit sur un fond d'or, parmi des guirlandes et des festons, une troupe d'enfants d'une grace remarquable, qui se jouent entre eux, et qui sont peints en clair-obscur. Il fit plusieurs peintures sacrées, toujours dans le goût des Campi, comme le Saint-Michel de l'église de Sainte-Agnès, et le Paradis de celles des Ursulines. Après le duc Vincent, il travailla pour ses trois successeurs, et mourut à Mantoue, où il s'était établi avec sa famille.

Antonmaria Vianni.

Après un court espace de temps, on nomma peintre de la cour *Domenico Feti*, romain, dont j'ai détaillé

Domenico Feti.

ailleurs l'éducation, et dont Cigoli avait été le maître. Ferdinand, d'abord cardinal, puis duc de Mantoue, l'avait amené de Rome à sa cour où il eut la facilité de se perfectionner toujours davantage dans son art, en étudiant d'après les meilleurs peintres lombards, et d'après les vénitiens. Il peignit, pour des temples et pour des galeries, beaucoup de tableaux à l'huile. L'un de ceux-ci, représentant la Multiplication des pains, est aujourd'hui à l'académie de Mantoue. Il est peuplé de figures plus véritablement grandes que grandioses, mais qui offrent beaucoup de variété, de savants raccourcis, et le coloris d'un bon maître. Il exécuta un ouvrage encore plus considérable dans le chœur de la cathédrale, quoique, dans les tableaux à fresque, ainsi qu'il était arrivé au *Cigoli*, il ait eu moins de succès que dans les tableaux à l'huile. Parmi beaucoup de qualités qui brillent dans ses compositions, il a le défaut d'être trop symétrique dans sa manière de grouper ses figures, de manière qu'elles se correspondent deux à deux avec cette régularité qui, en architecture, satisfait l'œil et le jugement, mais qui est loin de produire le même effet en peinture. Les désordres d'une jeunesse orageuse arrêtèrent trop promptement l'essor de ce beau génie. Une mort prématurée le surprit à Venise dans le moment le plus brillant de sa carrière. On employa ensuite à la cour Mantouane, où le goût des beaux-arts semblait inné, le *Titien*, le *Corrège*, *Genga*, le *Tintoret*, l'*Albane*, *Rubens*, *Gessi*, *Gerola*, *Vermiglio*, le *Castiglione*, *Lodovico Bertucci* et d'autres hommes célèbres, qu' tantôt y étaient appelés pour des travaux passage s, et tantôt y étaient retenus pour un long espace e temps. Mantoue de-

vint ainsi l'une des villes les plus ornées de l'Italie ; et quoique, ayant été saccagée en 1630, elle ait perdu dans ce désastre un trésor de peintures avec le palais ducal, elle conserve cependant, en public et en particulier, assez de morceaux précieux, pour occuper pendant long-temps la curiosité des étrangers instruits.

Elle ne laissa point, pendant ce temps, de produire des génies habiles en peinture, tels que le *Venusti*, le *Manfredi* et le *Faccheti*, peintres qui, ayant vécu à Rome, ont été nommés dans l'histoire de l'école romaine. Nous parlerons aussi dans celle de Parme de *Giorgio del Grano*, que l'on croit être né à Mantoue; et nous verrons figurer, à l'école de Crémone, *Andrea Scultellari*, qui s'établit dans cette dernière ville. Un de ceux qui vécurent dans leur patrie, fut *Francesco Borgani*, qui emprunta du Parmigianino une bonne manière, qu'il fit briller dans un assez grand nombre de tableaux, aux églises de St-Pierre, de St-Simon, de Ste-Croix, et dans plusieurs autres lieux. Ce peintre, qui était réellement digne d'être connu plus qu'il ne l'a été, fleurit jusqu'au-delà de la moitié du siècle passé.

Francesco Borgani.

Gio. Canti

Vers la même époque, *Giovanni Canti* vint, encore fort jeune, de Parme à Mantoue, et s'y établit. Il faut apprécier son mérite dans les galeries, où sont ses paysages et ses batailles, mais non pas dans les églises, où il faut convenir que ses grands tableaux sont médiocres, parce qu'il faisait consister son talent dans sa promptitude. Il eut pour écolier le Schivenoglia, ou Francesco Rainieri, dont le principal mérite se fit connaître dans les batailles, et dans les paysages. Il surpassa son maître pour le dessin et lui fut inférieur pour le coloris. On eut aussi un très-bon paysagiste,

et plutôt à fresque qu'à l'huile, dans Giovanni Cadioli, qui a écrit sur les peintures de Mantoue, y a fondé dans ce siècle l'académie de dessin, et en a été le premier directeur. Gio. Cadiol.

Giovanni Bazzani, élève de Canti, reçut en naissant un génie plus élevé que celui de son maître pour la peinture; il acquit, en outre, des principes plus solides en cultivant son esprit par les belles lettres, et en exerçant son pinceau à la copie des plus beaux modèles. Il étudia, de préférence à tous les autres peintres, Rubens, dont il s'efforça de suivre les traces tant qu'il vécut. Il a beaucoup travaillé à Mantoue, ainsi qu'à Badia, surtout dans la peinture à fresque, et toujours de cette manière pleine d'imagination, de facilité, d'esprit, qui fait tant d'honneur à son génie. Tous les connaisseurs sont d'accord qu'il en avait beaucoup; mais comme il était estropié et d'une constitution faible, il ne put l'exercer comme il l'aurait voulu, outre que la trop grande précipitation dont il avait pris l'habitude auprès du Canti, nuisit la plupart du temps à la perfection de ses ouvrages. Gio. Bazzani.

Giuseppe Bottani, après avoir fait ses études à Rome, sous le Masucci, s'établit à Mantoue, et y acquit la réputation d'un bon paysagiste, à la manière du Poussin. Il réussit assez bien, aussi, à faire la figure, en imitant le Maratte. Ses meilleurs tableaux sont hors de cette ville; et l'on voit de sa main, dans une église dédiée aux saints Côme et Damien, une Sainte-Paule prenant congé de sa famille; peinture qui n'est point inférieure à celle de Batoni que l'on voit auprès. Heureux s'il eût toujours travaillé avec autant de soin; on retrouverait dans toutes ses compositions un bon peintre Giuseppe Bottani.

de l'école de Rome; mais en voulant trop se presser, il resta souvent au-dessous de lui-même; et dans la ville de Mantoue, où il enseignait, on compte à peine en public, une ou deux peintures, dans la quantité de celles qu'il a faites, que l'on puisse comparer à celle de Milan. Le lecteur peut avoir déja observé dans le cours de cette histoire, que l'écueil le plus fatal à la réputation des peintres, est la précipitation. Il en est peu qui soient en état de faire vite et bien.

L'académie de Mantoue, non-seulement subsiste, mais, ayant été pourvue par les princes de la maison d'Autriche d'un vaste local, dans lequel ils ont fait rassembler des plâtres choisis, et d'autres secours pour les jeunes peintres, elle doit être comptée parmi les académies les plus importantes de l'Italie (1). Le savant Volta, l'un de ses membres, a publié, dès l'année 1777, des notices choisies et abrégées, sur les artistes de Mantoue; et ce travail n'est que l'extrait d'un plus long ouvrage que nous attendons de sa plume féconde et instructive. Nous avons répandu dans ce chapitre

(1) Dans l'organisation de la république italienne, selon ce que m'a fait connaître le savant Père Pompilio Pozzetti, religieux des Écoles Pieuses, et bibliothécaire de Modène, les académies sont réduites à deux; l'une à Bologne, l'autre à Milan : les autres villes ont conservé des écoles de beaux-arts. Le gouvernement favorise les unes et les autres aussi bien que les belles-lettres : considérant ces différentes branches, comme étant du plus haut intérêt pour l'éducation publique. La réunion des États Vénitiens a donné lieu à un accroissement de maîtres dans l'académie de Venise, instituée par un décret du sénat, dès l'année 1704 (*a*).

(*a*) Il faut se rappeler l'époque à laquelle l'auteur écrivait cette note. (N. du T.)

beaucoup de détails empruntés à ces notices, et à d'autres encore qui nous ont été communiquées de vive voix par cet estimable littérateur. Nous avons eu aussi sous les yeux les deux *Discours sur les lettres et les arts, à Mantoue*, lesquels ont été lus à l'académie, et publiés, ensuite, par l'abbé Bettinelli ; cet écrivain se montre, en outre, orateur aussi fécond, qu'historien exact, dans les notes qu'il y a ajoutées.

CHAPITRE II.

ÉCOLE DE MODÈNE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les Anciens.

L'état de Modène, tel qu'il est réuni aujourd'hui sous le gouvernement paternel de la maison d'Este, formera le sujet de ce chapitre ; et l'on n'aura point sujet de dire qu'aucune partie de mon ouvrage soit plus soignée que celle-ci. L'histoire de la peinture dans tout le duché, à peine ébauchée par les faibles tentatives de Vedriani, et de quelques autres écrivains plus zélés que judicieux, a été nouvellement conçue et exécutée par un grand historien, comme je l'ai annoncé en commençant mon travail. Il ne me reste plus

à faire, que de la réduire à ma méthode ordinaire, en la débarrassant même des noms de plusieurs peintres qui, soit à cause de leur médiocrité, soit parce que leurs ouvrages ont été perdus, ou par quelqu'autre motif, n'auraient point d'intérêt pour le lecteur.

On pourrait faire remonter jusqu'à 1235, l'antiquité de cette école, si, aussi certainement qu'il existe dans le château de Guiglia, un Saint-François peint par Berlingeri de Lucques, dans la même année, l'on pouvait prouver que ce peintre eût fait des élèves à Modène; et c'est ce que l'on peut révoquer en doute. Une autre image sacrée appartient encore à un Modenais, et c'est une Vierge placée entre deux saints guerriers, et transférée de Prague à la galerie impériale de Vienne. On lit au bas, en ancien caractère, ces deux vers :

Berlingeri.

Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit.
Quale vides, lector, Rarisini filius auctor.

mais l'on doit corriger le nom, et écrire Barisini, tant parce que Mgr. Garampi, qui a une grande connaissance des anciens caractères, l'a lu ainsi, que parce que ce nom se rapproche davantage de ceux qui, bien qu'altérés, sont attribués au père de Thomas, et à Modène et à Trevise. Je ne sache pas qu'il soit resté de ce peintre autre chose que son nom dans la première de ces villes; mais la seconde conserve un ouvrage considérable, de sa main, dans le chapitre des PP. Prédicateurs; il y a représenté les saints et les lettrés de l'ordre, et il y a indiqué, avec son nom, l'année 1352 (1). Le dessin est assez correct pour ce temps,

(1) On croyait, il y a quelque temps, que cette peinture avait

à en juger d'après les estampes qu'en a fait graver le père M. Federici, Dominicain, lequel a publié un ouvrage très-savant sur les antiquités trévisanes; c'est lui qui a découvert que le père de Thomas, appelé Borasino ou Bizzarrino, abréviation, dit-il, de Buzzaçarino, fut admis au droit de bourgeoisie, et au notariat public de Trévise, en 1315, et que sa famille reçut le surnom de Modène, comme celle de Girolamo Ferrarese, était surnommée de Carpi. C'est en vertu de ces circonstances, que Trévise serait peut-être fondée à disputer à Modène la gloire d'avoir produit un si grand peintre. Je ne prendrai point parti dans cette question; je remarquerai seulement, que l'inscription ne dit point *Thomas de Mutina*, d'où l'on pourrait conclure que Modène ait été le surnom de la famille; mais elle dit: *Thomas Pictor de Mutina pinxit istud.* Ce qui prouve qu'il voulut indiquer ici sa véritable patrie, soit parce qu'il était né à Modène, soit parce qu'étant originaire de cette ville, il y conservait le droit de bourgeoisie, et qu'il aimait mieux figurer comme modénais que comme trévisan. Quoi qu'il en soit, c'est un honneur pour l'Italie, que d'avoir donné à l'Allemagne un artiste qui commence la série de ses peintres, et que cette grande nation compte au nombre de ses artistes nationaux; erreur dont on trouve la source dans les historiens allemands, lesquels ont fait naître Thomas à Muttersdorff, et l'ont donné pour

été faite en 1297, parce qu'on lisait cette date auprès du tableau, et parce que M. Michel avait laissé subsister cette erreur dans son catalogue de la galerie impériale et royale de Vienne. Je ne sais si cette fausse indication s'y trouve encore, mais je sais qu'elle ne devrait plus s'y trouver.

maître à Théodoric de Prague, remplacé successivement par Wmser, Schoen Wolgemut, et Albert Durer.

Barnaba de Modène.

Après les peintures de Thomas, on doit rappeler un tableau de Barnaba de Modène, que l'on conserve à Albe, avec le nom de l'auteur, et la date de 1377; ouvrage qu'un écrivain a placé au-dessus de ceux de Giotto, et auquel on peut ajouter une *ancone*, encoignure, ou petit autel, de Serafino de' Serafini de Modène, laquelle contient différents bustes et figures entières, aussi avec le nom du peintre, et la date de 1385. Ce morceau est dans la cathédrale de la ville, et le sujet principal est le Couronnement de la Vierge. La composition ressemble complètement à celle qui caractérise Giotto et son école, et l'on y reconnaît plus de conformité avec le style du peintre florentin, qu'avec aucun autre, à la seule exception que les figures sont plus épaisses, et pour ainsi dire mieux nourries, que celles de cet ancien maître. Si l'on veut chercher l'origine de cette ressemblance, il faut réfléchir que Giotto travailla, non-seulement à Bologne, ville fort rapprochée de Modène, mais encore à Ferrare, qui, alors, était, ainsi que Modène, sous la domination de la maison d'Este. Ainsi, l'une de ces deux villes pouvait aisément transmettre à l'autre des préceptes et des exemples.

Serafino de' Serafini.

Le Vasari a remarqué à Modène quelques peintures anciennes à St-Dominique (et il aurait pu en voir aussi chez les Pères Bénédictins et ailleurs), d'où il conclut qu'il y avait *eu en tous temps des artistes excellents* dans cette ville. Leurs noms, ignorés du Vasari, ont été recueillis en partie dans des manuscrits; et le pre-

mier qui se présente, est un *Thomas Bassini* (1), duquel il n'existe ni époque certaine, ni aucun ouvrage. Viennent ensuite quelques peintres du quinzième siècle, dont la vie atteignit les premières années du siècle d'or. Il y eut plus tard un *Andrea Campana*, dont un des ouvrages, que l'on croit reconnaître aujourd'hui aux initiales de son nom, est à Colorno, maison de plaisance du duc de Parme. Il représente des actions de la vie de saint Pierre, martyr, et il est très-gracieux et très-bien colorié. *Bartolommeo Bonasia*, qui excella dans les ouvrages de marqueterie, fut peintre en même temps, et il a laissé des traces de son talent dans un tableau qui est au couvent de Saint-Vincent. On conserve aussi à Sassuolo des mémoires sur *Raffaello Calori*, de Modène, lesquels commen-

Tommaso Bassini.

Andrea Campana.

Bartolommeo Bonasia.

Raffaello Calori.

(1) Ces détails, tirés de l'ouvrage de Tiraboschi, ne favorisent point le système du savant P. Federici. Celui-ci prétend que dans le quatorzième siècle, on *estropiait* les noms, et il en rapporte plusieurs exemples (Vol. I, page 53). C'est ainsi qu'il explique, comment *Buzzacarino* a pu devenir, à Trévise, *Bizzarrino*, *Barisino*, *Borasino*, ou je ne sais quel autre nom encore plus mal sonnant. Pourquoi donc n'aurait-il pu être changé à Modène en celui de Bassino? et si, en lisant, *Tommaso di Bassino di Modena*, dans l'ouvrage de Tiraboschi, chacun reconnaît le nom du peintre, celui de son père, et celui du pays auquel l'artiste prétendait appartenir, pourquoi, en lisant sur ses peintures, *Tommaso di Barisino*, ou *Borisino de Modène*, doit-on croire que ce dernier nom soit celui de sa famille; d'autant plus qu'il y avait alors peu de familles qui se distinguassent par un nom qui leur fût propre? Thomas voulait donc être considéré comme Modénais; et, si ce mot devint ensuite le nom par lequel sa famille fut désignée, à Trévise, ce fut dans des années postérieures, et lui-même n'en eut point connaissance.

cent à l'année 1452, et finissent en 1474. Il reste dans ce lieu, aux Capucins, une Vierge, d'un très-bon style pour ce temps, pendant lequel l'auteur travailla pour le duc Borso. On vit fleurir à une époque un peu plus rapprochée, *Francesco Magagnolo*, qui mourut vers le commencement du seizième siècle, et il fut un des premiers qui peignirent les figures de manière à ce qu'elles parussent regarder le spectateur, quel que fut le point de vue où il se trouvât. Il eut, à ce qu'il semble, pour contemporains, *Cecchino Setti*, duquel tous les tableaux ayant péri, il ne reste plus de lui que des lambris d'autels, qui sont du meilleur goût; *Nicoletto*, de Modène, peintre, et l'un des plus anciens graveurs sur cuivre, dont les estampes sont fort recherchées dans les cabinets et sont mises à la tête des collections; *Giovanni Munari*, qui a été loué par les historiens et honoré du grand nom de Pellegrino, son fils et son écolier; et enfin, *Francesco Bianchi Ferrari*, mort en 1510. C'est à celui-ci que l'on a attribué l'honneur d'avoir enseigné Correggio; circonstance que l'on ne peut mettre au nombre des faits certains. Un de ses tableaux d'autels qui était jadis à St-François, était exécuté avec assez de moelleux, quoiqu'il eût encore un peu de l'ancienne sécheresse, et que les yeux ne fussent point dessinés avec la rondeur convenable.

Francesco Magagnolo. Cecchino Setti. Nicoletto de Modène. Gio. Munari. Francesco Bianchi.

Des peintres de mérite se trouvaient même alors dans les petites villes voisines. Reggio a encore une Madone de Lorette, peinte dans la cathédrale par *Bernardino Orsi*, en 1501; puis à Saint-Thomas et ailleurs, quelques peintures de *Simon Fornari*, appelé aussi *Moresini*; et de *Francesco Caprioli*.

Bernardino Orsi. Simone Fornari. Francesco Caprioli.

Je les nomme ici, bien moins à cause des temps où ils vécurent, que pour la manière qu'ils adoptèrent, et qui fut analogue à celle des deux Francia; le Fornari, surtout, eut avec eux des conformités frappantes, et beaucoup de ses peintures ont été attribuées à ces habiles Bolonais.

Carpi conserve des restes encore plus précieux des arts anciens. Outre une frise de la sculpture la plus grossière sur la façade de l'ancienne cathédrale, ouvrage du treizième siècle, la même église renferme des chapelles, où l'on peut voir les commencements et les progrès de la peinture dans ce pays. Dans l'une est le Mariage de Sainte-Catherine; tableau d'autel dont le style est tellement dans l'enfance, que l'on aurait peine à en trouver un second exemple semblable dans toute l'Italie. La peinture des parois est plus tolérable; le style est original dans les vêtements et dans les idées; les mouvements en sont un peu forcés. L'autre chapelle est divisée en plusieurs niches, avec l'image d'un saint dans chacune, et dans cet ouvrage, qui est le moins ancien, on retrouve quelques traces du style de Giotto. Il n'existe aucun catalogue qui nous fasse connaître des peintres aussi anciens. La nomenclature de l'école commence à *Bernardino Loschi*, lequel, né d'un père parmesan, ajouta néanmoins à son nom celui de la ville de Carpi, dans quelques-uns de ses tableaux. S'ils n'offraient point ces indications, on les croirait de l'un ou de l'autre Francia. Loschi travailla pour Alberto Pio, et les mémoires qui le concernent s'étendent depuis l'an 1495 jusqu'en 1523. L'histoire nous découvre un de ses contemporains en *Marco Meloni*, homme dont le pinceau est parfaite-

Bernardino Loschi.

Marco Meloni.

ment soigné; l'on ne peut mieux décrire le caractère de son talent qu'en disant que ses tableaux à San Bernardino et ailleurs, tiennent du style bolonais. Peut-être fut-il élève de cette même école, aussi bien qu'*Alexandre* de Carpi, nommé par Malvasia parmi les disciples de Costa.

Alexandre Carpi.

Enfin, la ville de Correggio cultiva aussi les beaux-arts, même avant la naissance d'Antonio Allegri. Il n'y a que peu d'années que l'on abattit dans sa cathédrale une fresque tolérablement peinte, que la tradition attribuait à *Lorenzo Allegri*, qui, dans un acte de donation qu'il passa en 1527, est appelé *Magister Laurentius filius magistri Antonii de Allegris Pictor.* On croit que celui-ci fut le premier instituteur d'Antonio Allegri, fils de son frère: il est certain, du moins, qu'il tint une école, et qu'il enseigna la peinture à un autre de ses neveux, ainsi que je l'ai entendu dire par M. le docteur Antonioli, qui préparait une vie fort détaillée de ce célèbre peintre, lequel était né dans la même ville que lui. Il y a aujourd'hui fort peu de peintures à Correggio dans le goût des peintres du quinzième siècle, d'après lesquelles on puisse former un jugement sur cette école. Une Madone, peinte en 1511, lorsqu'Antonio Allegri ne comptait que 17 ans, figure dans le catalogue de la galerie royale d'Este, où elle fut transférée: on veut qu'elle soit d'Antonio, mais il n'en existe aucune preuve authentique; et ceux qui soutiennent qu'elle est de Laurent, pourraient tout aussi bien avoir raison. Le style est médiocre, quant aux formes, et n'a point entièrement dépouillé le caractère de l'ancienneté dans la manière de draper les habits. Cependant il a plus de moelleux que l'on n'en

Antonio Allegri.

Lorenzo Allegri.

trouve dans la plupart des ouvrages contemporains, et il se rapproche davantage du style moderne.

Avant de passer outre, il convient de prévenir le lecteur d'une prérogative dont cette partie de l'Italie, et spécialement Modène, jouissait depuis le quinzième siècle; c'était d'être singulièrement féconde en bons modeleurs. Cette ville a produit, depuis lors, les meilleurs ouvrages de plastique; art qui a donné naissance à la sculpture, et qui offre aux peintres de si grands secours. C'est là, si je ne me trompe, le mérite le plus frappant, le plus caractéristique et le plus recommandable de l'école de Modène. Vasari a beaucoup vanté *Guido Mazzoni*, autrement Paganini, qui, dès l'an 1484, se fit connaître et admirer pour une Sainte-Famille, à l'église de Sainte-Marguerite. Ces statues sont d'une vivacité et d'une expression qui véritablement étonne. Ce grand modeleur servit ensuite Charles VIII, à Naples et en France, où il demeura pendant vingt ans, après lesquels il se retira comblé d'honneurs dans sa patrie, où il finit ses jours. Le chroniqueur Lancillotto donne aussi de grandes louanges à *Giovanni Abati*, père de Niccolò, et son contemporain, dont les saintes images en plâtre étaient fort estimées, et surtout ses crucifix, qui étaient travaillés de telle sorte, que l'anatomie y était marquée avec la plus exacte précision dans chaque veine et dans chaque nerf; mais cet artiste fut surpassé de bien loin par *Antonio Begarelli*, qui peut-être était son élève, et qui, par ses figures modelées, grandes comme nature, et même davantage, a presque éclipsé la réputation de tous les autres. Les Pères Bénédictins en ont dans leur église et dans leur couvent un assemblage qui est un véri-

Sculpteurs modernes.

Guido Mazzoni.]

Gio. Abati.

Antonio Begarelli.

table trésor. Il vécut long-temps, et remplit les églises de sépulchres, de crèches, de groupes, de statues, sans parler de ce qu'il fit à Parme, à Mantoue, et dans d'autres lieux. Vasari loue *ses beaux airs de tête*, *ses belles draperies*, *ses proportions admirables et sa couleur de marbre;* il raconte que le Buonarroti les regarda comme d'excellentes choses, et dit que si *cette terre pouvait devenir marbre*, malheur aux *statues antiques*. Je ne sais quel éloge plus grand cet historien aurait pu citer en faveur d'un artiste, en considérant surtout combien le Buonarroti était connaisseur profond et peu prodigue de louanges. Enfin, l'on doit ajouter en dernier lieu, que le Begarelli fut aussi un savant dessinateur, qui enseigna le dessin à ses jeunes compatriotes ainsi que l'art de modeler. Il eut ainsi de l'influence sur la peinture, et c'est à lui que l'on doit en grande partie attribuer la correction, le relief, l'art des raccourcis, la grace, je dirais presque *raphaëlesque*, par laquelle cette partie de la Lombardie s'est distinguée.

SECONDE ÉPOQUE.

On imite, dans le XVIe siècle, Raphaël et le Corrège.

Tels étaient les éléments qui se préparaient dans les pays que nous avons parcourus précédemment, mais le plus actif de ces éléments était le talent naturel des jeunes modenais, desquels le cardinal Alessandro d'Este, cité par Tiraboschi, se plaisait à dire qu'ils avaient le génie inné des beaux-arts; et, en effet, le seizième siècle en offre des preuves signalées : car, s'il produisit quelqu'homme remarquable en pein-

ture dans chaque province de l'Italie, il en donna, dans ce petit espace de terrein, un nombre assez grand pour suffire, seuls, à honorer un pays d'une vaste étendue: commençons par Modène même. Aucune ville de la Lombardie ne saisit plus promptement que celle-ci, le style de Raphaël; aucune ville de l'Italie n'en devint plus enthousiaste, ou n'en produisit en plus grand nombre d'heureux imitateurs. J'ai déja parlé de *Pellegrino* de Modène (*), appelé dans la chronique de Lancillotti, *degli Aretusi*, *alias*, *de' Munari*. Il s'était formé dans sa ville natale, et il y avait peint dès l'année 1509, le tableau qui est aujourd'hui à S. Giovanni; il s'y est très-bien conservé, et atteste encore l'habileté de l'auteur, même avant qu'il fût passé à l'école de Raphaël; mais il s'avança tellement dans celle-ci, que son maître le prit pour auxiliaire jusques dans les loges du Vatican. Il exécuta ensuite d'autres travaux à Rome, tantôt en commun avec Perino del Vaga, tantôt absolument seul. Quelques-uns de ses ouvrages, qui sont encore à l'église de St-Jacques des Espagnols, avaient des figures dont l'aspect rempli de grace rappelait celles de Raphaël même, selon le témoignage de *Titi*, lequel déplore en même temps les réparations que l'on y a faites sans la moindre intelligence. Il est plus facile d'apprécier Pellegrino dans sa patrie qu'à Rome, surtout à St-Paul, où l'on voit une Nativité du Sauveur qui respire dans ses moindres détails toute la grace du Zeuxis d'Urbin. Cet artiste infortuné eut un fils, qu'un meurtre qu'il avait commis, faisait rechercher par les parents du mort; n'ayant

(*) T. II, page 112.

pu trouver que le père, ils tournèrent toute leur fureur contre lui, et le tuèrent. Cet évènement tragique arriva en 1523. Un autre de ses fils, selon la conjecture de Tiraboschi, est ce *Cesare di Pellegrino Aretusi*, que beaucoup d'écrivains nomment le Modenais, parce qu'en effet, il était né à Modène, et que d'autres ont appelé le Bolonais, parce qu'il vécut à Bologne où il obtint le droit de bourgeoisie. Ce César, dont nous aurons encore occasion de parler, se forma dans la seconde de ces villes en copiant le *Bagnacavallo*, et ne put recevoir de leçons de Pellegrino; mais un *Giulio Taraschi* en reçut de celui-ci, et en profita beaucoup. Il reste de sa main, à St-Pierre de Modène, des peintures d'un goût tout-à-fait romain; goût qu'il transmit, dit-on, à deux de ses frères, et à d'autres, que nous nommerons un peu plus loin.

Cesare Aretusi.

Giulio Taraschi.

Le *Correggio* commença un peu plus tard à devenir à son tour le modèle favori de l'école modenaise. Elle le reconnaît encore aujourd'hui pour le plus grand de ses maîtres, et conserve son crâne dans l'académie qui a été rétablie avec magnificence dans ces derniers temps, à l'exemple de celle de Rome (*). Il travailla beaucoup à Parme, et nous reviendrons à lui avec plus de détails dans l'histoire de cette école. Néanmoins il peignit aussi à Modène, à Reggio, à Carpi, à Correggio; et dans ces endroits divers, il dirigea des jeunes gens que nous nommerons, lorsqu'il en sera temps, parmi ses élèves. Ce fut ainsi qu'il commença de bonne heure à exercer de l'influence sur l'école de Modène, et à y être considéré comme un

(*) T. II, page 138.

maître dont on pouvait suivre la méthode avec avantage, soit en l'imitant avec exactitude, soit en la mêlant avec celle de Raphaël.

C'est ce qui eut lieu surtout après que l'auteur étant mort, sa réputation s'augmenta, et que tout ce qu'il avait laissé de meilleur, soit dans la capitale, soit dans les villes voisines, fut à peu près rassemblé par les ducs d'Este dans leur galerie, et y resta presque jusqu'à la moitié de ce siècle (1). Modène était alors fréquentée par des peintres de tous les pays qui venaient copier ces admirables modèles, et y étudier leur art. Les nationaux ne négligeaient pas non plus d'en profiter, et l'on trouvait dans les productions de chaque artiste des vestiges de leur imitation. Cependant, en parlant des premiers et des plus anciens, il paraît que leur prédilection et leur goût le plus décidé était pour Raphaël et pour le style romain, soit parce que les qualités des étrangers éblouissent davantage que les qualités nationales, soit parce que les seuls successeurs de Pellegrini continuèrent pendant long-temps à instruire les jeunes peintres et à avoir du crédit dans ce pays.

Il serait à désirer pour l'histoire d'une école si féconde et si brillante, que les écrivains nous apprissent par qui furent enseignés une foule de maîtres qui fleurirent vers la moitié du siècle et même encore au-delà; mais l'observation du style peut en quelque sorte suppléer au silence des historiens. Il se rapprocha dans la plupart de ces maîtres, de celui de Raphaël, que l'on peut aisément supposer qu'ils avaient pris, sinon de

(1) François III vendit à la cour de Dresde cent tableaux (parmi lesquels il y en avait cinq de Corrège), pour 130 mille sequins, qui furent frappés à Venise.

Munari lui-même, au moins des Taraschi, successeurs de son école. Il n'est resté de *Gaspard Pagani*, qui était aussi peintre de portraits, que le seul tableau de Sainte-Claire; et l'on n'a guère de *Girolamo de Vignola*, que quelques fresques à St-Pierre de Modène. L'un et l'autre furent imitateurs de Raphaël; mais le second est l'un des plus heureux que ce siècle ait produit.

Gasparo Pagani.

Girolamo de Vignola.

Alberto Fontana.

Alberto Fontana se montra fort habile à peindre les fresques. Il fit celle de l'intérieur et du dehors de la boucherie publique; et ces peintures sont tout-à-fait dans le goût de Raphaël, à en croire le Scanelli, quoiqu'il les ait attribuées par erreur à Niccolò dell' Abate. Il est vrai, ainsi que l'a observé le Vedriani, que le style de l'un ressemble beaucoup à celui de l'autre, soit parce qu'ils l'avaient puisés tous deux dans les leçons du Begarelli, comme le même historien semble l'insinuer, soit parce qu'ils l'avaient emprunté d'une manière ou de l'autre à l'académie de Munari. Du reste, la ressemblance de leur manière n'empêche point qu'il n'y ait une différence notable entre eux, et que les figures d'Alberto, si l'on y trouve de beaux airs de têtes et des teintes qui peuvent le disputer à celles de Niccolò, n'y offrent aussi un dessin généralement moins pur, et souvent, je ne sais quoi de lourd et de grossier. Venons à son compétiteur et examinons-le avec plus de détail, ainsi que l'exige l'importance d'un peintre qu'Algarotti compte parmi les *premiers de ceux qui ont brillé dans le monde.*

Plusieurs ont imaginé qu'il avait été enseigné par le Correggio, ce que l'on ne peut pas absolument rejeter, surtout en considérant quelques-uns de ses rac-

courcis et le grand relief de ses peintures; mais le Vasari ne parle point du tout de cette circonstance: seulement en rappelant le Martyre des princes des Apôtres, que Niccolò peignit aux Moines Noirs, il observe que la figure de l'un des bourreaux est empruntée d'un tableau que le Corrège avait fait à Saint-Jean de Parme. Quoi qu'il en soit du maître de l'Abati, les fresques indiquées à Modène comme ses premiers ouvrages, font voir avec quelle passion il était attaché au style de l'école romaine. On peut en dire autant de ses douze tableaux à fresque sur les douze livres de l'Énéide, lesquels ayant été sciés de la citadelle de Scandiano, ornent aujourd'hui la galerie ducale; et ils suffisent seuls pour faire reconnaître dans l'auteur un excellent peintre de figures, de paysage, d'architecture, d'animaux, et doué de toutes les qualités propres à un professeur habile des principes de Raphaël. Passé à Bologne dans un âge plus avancé, il s'y établit, et peignit, sous le portique des Lions, une Nativité de J.-C., d'un style tel, que je n'ai trouvé ni dans les peintures de Raffaellino del Borgo, ni dans celles de tout autre arstite formé à Rome, autant de conformité avec le chef de l'école, que dans celle-ci. Je sais qu'un grand professeur disait souvent, que cette peinture à fresque était la plus belle de Bologne. Elle faisait l'admiration des Carraches, qui la prirent pour exemple, ainsi que les autres ouvrages de Niccolò restés dans cette ville. Celle qui fixe le plus l'attention des étrangers, est cette Conversation de femmes et de jeunes gens, qui sert de lambris à une salle de l'Institut. Après Raphaël, cet artiste ne dédaigna point d'imiter encore d'autres maîtres. On a publié, et beaucoup de peintres savent par

Niccolò dell' Abate.

cœur un sonnet d'Augustin Carrache, qui trouva réunis dans le seul Niccolino (*) la régularité de Raphaël, le tragique de Michel-Ange, le naturel du Titien, la noblesse de Correggio, la composition de Tibuldi, la grace du Parmigianino, en un mot, ce que chaque professeur et chaque école offrirent de plus parfait. Cette opinion, quoiqu'on doive la considérer comme exprimée par un poète, et par un poète passionné pour tout ce qui honora son école, aurait plus de partisans si les ouvrages de l'Abati se rencontraient plus fréquemment dans les galeries; mais ils y sont fort rares, tant parce qu'il travailla presque toujours à fresque, que parce qu'il passa en France à l'âge de quarante ans. Il y fut appelé par l'abbé Primaticcio pour aider celui-ci dans les immenses travaux qu'il avait entrepris pour le roi Charles IX, et il ne revit jamais l'Italie. C'est de là qu'est venue la fable qu'il avait été l'élève du Primaticcio, et que c'était de celui-ci qu'il tenait le surnom de l'Abate; mais ce nom était en effet celui de sa propre famille. On voyait encore à Fontainebleau, en 1740, divers sujets de l'histoire d'Ulysse, au nombre de trente-huit, peints par Niccolò, sur les dessins du Primaticcio; et ce fut la plus considérable des compositions nombreuses qu'il produisit en France. Elle fut abattue, comme l'Algarotti le rapporte; mais il en reste encore des estampes gravées par Van-Thulden, écolier de Rubens.

La famille de Niccolò soutint pendant une longue suite d'années, et par une multitude d'ouvrages, sa réputation dans la peinture. *Pietro Paolo*, son frère,

Pietro Paolo

(*) V. T. IV, école bolonaise.

se distingua par son talent pour peindre les chevaux indomptés et les soldats dans la mêlée, ce qui a donné lieu à ce que quelques petits tableaux de la galerie ducale, placés au-dessous de ceux de l'Énéïde, lui fussent attribués. dell' Abate.

On trouve, dans la chronique de Lancillotto, un *Giulio Camillo*, fils de Niccolò, qui passa en France avec lui, et qui est presque ignoré en Italie. On y connaît beaucoup *Hercule*, fils de Jules, quoique sa réputation soit obscurcie par une vie oisive et par cela même malheureuse. Il peignit beaucoup; mais, comme il arrive toujours à ceux de son caractère, il diminua souvent le prix de ses ouvrages par son insouciance et sa précipitation. Il est incontestable qu'il eut beaucoup de mérite, et l'on peut mieux en juger par les travaux nombreux que la cour de Modène lui confia, que par les poésies vénales de Marino. On l'apprécie surtout par le tableau des Noces de Cana, resté dans la galerie du prince. Cet ouvrage est certainement d'une très-belle manière, et rappelle dans beaucoup de détails l'école vénitienne. La plus vaste de ses compositions fut celle de la salle du conseil, où il eut le Schedone tantôt pour émule, et tantôt pour auxiliaire dans son travail. Compagnons dans les peintures qu'ils exécutèrent ensemble, émules dans celles qu'ils firent chacun de leur côté, l'avantage qu'un tel compositeur eut sur lui dans les secondes, ne diminue rien de son mérite. Le dernier peintre de cette famille est *Pietro Paolo*, fils d'Ercole, mort à l'âge de trente-huit ans, en 1630. Je le place ici pour ne point le séparer de ses ancêtres, desquels il se montra digne. Il eut de la manière de son père, mais il n'en eut

Giulio Camillo dell' Abate.

Hercule dell' Abate.

Pietro Paolo dell' Abate.

point le génie, et même, dans une de ses peintures les plus authentiques, il semble froid et contraint : je dis l'une des plus authentiques, par la raison que plusieurs ont donné lieu à la question, si on devait les ranger parmi les plus médiocres de son père, ou parmi les meilleures de celles qui lui appartiennent.

Outre ceux qui professèrent les doctrines de Raphaël, et les élèves de ceux-ci, je trouve dans le XVI[e] siècle des Modenais qui suivirent un autre style, et je place à leur tête *Ercole de' Setti*, habile graveur, et peintre de beaucoup de mérite. Il est resté à Modène plus d'un tableau d'autel de sa main, et j'ai vu du même auteur, mais assez rarement, de petits tableaux de galerie d'un dessin qui tient plus du haut style que du style gracieux. Il fit preuve d'une grande intelligence du nu, et ses productions annoncent autant d'étude que les Florentins. Il est spirituel dans ses mouvements, et plein de force dans son coloris. Il signait *Ercole de' Setti*, et quelquefois en latin, *Hercules Septimius*. *Vedriani* place à côté de lui un Francesco *Madonnina*, et lui accorde le mérite d'avoir été l'un des premiers peintres de la ville. Il reste trop peu des ouvrages de cet artiste, à Modène, pour pouvoir juger de son style. Il reste peu de chose aussi de *Jean-Baptiste Jugoni*, que le *Vasari* prétend avoir été l'émule de *Niccolò*, et ce peu n'est pas d'une grande importance. Je n'ai rien vu de *Jean-Baptiste Codibue*; mais je vois qu'on estime fort son Annonciation au *Carmine*, ainsi que d'autres ouvrages tant en peinture qu'en sculpture. Je trouve aussi de grands éloges donnés à *Domenico Carnevale*, pour des fresques qui n'existent plus aujourd'hui. Il reste de son pin-

Ercole de' Setti.

Francesco Madonnina.

Battista Jugoni.

Gio. Battista Codibue.

Domenico Carnevale.

ceau quelques tableaux à l'huile, dont on fait beaucoup de cas. L'un d'eux, qui représente l'Épiphanie, est dans l'une des galeries du prince régnant, et un autre, qui a pour sujet la Circoncision, est dans le palais des comtes Cesi. Ce peintre obtint aussi, à Rome, un assez haut degré d'estime; et, pour faire son éloge, il suffit de dire qu'il y fut employé à restaurer les peintures de Michel-Ange; circonstance qui se trouve rapportée dans les notes ajoutées au *Vasari*.

Reggio fait aussi remonter jusqu'à Raphaël l'origine de son école. On a généralement regardé comme son disciple *Bernardino Zacchetti*; cependant les historiens et les preuves que l'on cite à l'appui, paraissent insuffisantes pour en produire la conviction. Peut-être que son tableau de l'église de San Prospero, dessiné et colorié dans le goût du *Garofolo*, et d'autres qui rappellent la manière de Raphaël, ont donné lieu à cette opinion. Mais l'Italie avait alors une foule innombrable d'imitateurs de *Sanzio*, formés, non par les leçons de ce grand maître, mais par ses tableaux et par les gravures qui en avaient été faites. Les peintures qu'il passe pour avoir exécutées à Rome, sont d'une autre main; et il n'est pas vrai non plus qu'il ait secondé le Buonarroti dans les travaux de la chapelle Sixtine. Ces suppositions, que le seul Azzari a rapportées dans son compendium, ne sont confirmées par aucune autorité ancienne. On peut accorder plus facilement à l'auteur que le *Girola* fut disciple du *Correggio*. Je le réserverai même comme tel à l'école de Parme. Girola.

Peu de temps après, l'on vit paraître *Lelio Orsi*, de Reggio, qui, ayant été exilé de sa patrie, se retira Lelio Orsi.

à Novellara, ville gouvernée alors par les Gonzagues, et il s'y établit; ce qui l'a fait souvent appeler *Lelio de Novella.* Ce grand homme, dont le seul *abécédaire* avait fait mention, doit à *Tiraboschi* l'honneur d'une biographie bien rédigée, que cet écrivain a tirée de plusieurs manuscrits. On est incertain s'il fut disciple du Corrège. Plusieurs écrivains l'ont affirmé, tandis que d'autres ont soutenu le contraire. Le temps et le lieu où il vécut offrent néanmoins assez d'indices auxquels il est facile de le reconnaître. Il étudia et travailla d'après les ouvrages de ce chef d'école, et l'on conserve à Vérone, dans la famille de *Gazzola*, une copie qu'il fit de la célèbre Nuit. On ne manque point de preuves qui constatent que Lelio a laissé des traces de son pinceau à Parme, où les bons peintres, qui forment l'élite de cette école, ont laissé de leurs ouvrages. On a répandu à son égard des bruits fabuleux qui circulent encore aujourd'hui; par exemple, qu'il avait été disciple de Michel-Ange, et que le Corrège lui avait écrit pour le consulter sur le dessin. Il est vrai que le caractère de ses tableaux annonce un dessinateur studieux, intelligent et plein de verve, soit qu'il eût été à Rome, comme Tiraboschi l'a prétendu sur la foi d'un manuscrit, soit qu'il eût acquis à Mantoue une conformité de style avec Jules, ou qu'enfin il eût vu des plâtres ou des dessins de Michel-Ange. Il suffit aux grands génies qu'on leur indique la route, pour qu'ils la parcourent sans s'égarer. Son dessin n'est certainement point lombard, et c'est ce qui fait la grande difficulté d'admettre qu'il ait été disciple du Corrège; car, s'il l'eût été, ses premiers ouvrages, du moins, auraient eu un caractère moins fort. Il a cependant su imiter, aussi bien qu'il

était possible, le charme de son clair-obscur, l'empâtement des couleurs, et il a plusieurs fois saisi l'expression de jeunesse, de grace et de beauté, qui caractérise les têtes de ce grand maître. Reggio et plus encore Novellara ont eu beaucoup de ses peintures à fresque qui, depuis lors, ont péri en grande partie, et nous devons au prince François III, celles que l'on voi aujourd'hui dans le palais Ducal, où elles ont été transportées de la citadelle de Novellara.

Il est resté peu de tableaux d'autels de sa main dans l'une et l'autre ville, le reste ayant été enlevé. J'en ai vu un dans le cabinet de M. Armano, dans lequel il avait représenté le saint homme Job, avec Saint-Roch, et Saint-Sébastien. Quelques autres peintures passent encore pour être de la même main, à Parme, à Ancône, à Mantoue; mais il n'en existe point de preuves suffisantes (1). Et il y a toute apparence que Lelio, ayant partagé son temps entre Reggio et Novellara, ne s'en éloigna, ni pour long-temps, ni à une grande distance, et que, par cette raison, il fut moins connu que beaucoup d'autres peintres d'un rang inférieur. C'est ainsi seulement que l'on peut rendre raison du silence que Vasari, Lomazzo, Baldinucci, et généralement les étrangers, ont gardé à son égard.

Il est vraisemblable que ce fut de l'école de Lelio que sortit *Jacopo Borbone* de Novellara, qui peignit en 1614, aux Observantins de Mantoue, une partie du cloître; et *Orazio Perucci*, duquel il reste encore aujourd'hui divers ouvrages chez des particuliers, et un tableau d'autel à San Giovanni. L'Orsi eut sans

Jacopo Borbone.

Orazio Perucci.

(1) V. le P. Affò, page 27 et 124.

Raffaello Motta. aucun doute pour élève *Raffaello Motta*, connu sous le nom de *Raffaellino* de Reggio. Sa patrie s'enorgueillit de quelques travaux à fresque, de sa main; et son vaste génie aurait été digne, ainsi que je l'ai déja remarqué, de s'élancer sur un théâtre tel que Rome, et d'y être pleuré, presque comme un nouveau Raphaël; car il fut, ainsi que ce peintre célèbre, enlevé à la terre avant le temps.

Orazio Grillenzone. Carpi vit naître dans ce siècle *Orazio Grillenzone*, qui demeura long-temps à Ferrare, où, ayant été connu du Tasse, il fut honoré par sa plume incomparable, et immortalisé par le dialogue, qui a pour titre, le *Grillenzone ou l'Épitaphe.* On ne fait, cependant, voir, à Ferrare, aucun de ses ouvrages de peinture; et tout ce qui passe pour être de sa main, à Carpi même, ne porte aucun caractère d'authenticité. Je ne parlerai point ici du célèbre Girolamo de Carpi, parce qu'il était de Ferrare, comme je l'ai remarqué ailleurs.

Hugues de Carpi. Hugues de Carpi pourrait être passé sous silence comme peintre. Il fut médiocre lorsqu'il se servit de son pinceau, et peut-être même au-dessous de la médiocrité, lorsque, je ne sais par quelle bizarrerie, il s'avisa de peindre avec ses doigts, ainsi qu'il l'a noté lui-même au bas de quelques tableaux. C'est ce qu'il fit, par exemple, pour la sainte image du Sauveur, à Saint-Pierre de Rome. Mais on doit le rappeler d'une manière honorable, pour avoir été l'inventeur des presses en bois; d'abord, de deux, puis de trois morceaux, aux moyen desquels on parvint à exprimer les trois nuances différentes de la gravure : savoir, les ombres, les demi-teintes, et les clairs (1). C'est ainsi

(1) Les Allemands réclament pour leur pays la découverte

qu'il parvint à communiquer au public plusieurs dessins, et plusieurs compositions de Raphaël, avec plus de vérité que Marcantonio même n'avait pu le faire avant lui, et qu'il ouvrit, pour ainsi dire, à la postérité, une route nouvelle pour la peinture en clair-obscur, en trouvant un moyen facile de répéter, et de propager les bons tableaux. Vasari en parle à la fin de

des gravures en bois, en clair-obscur, avant qu'Ugo les eût fait connaître à l'Italie. Ils produisent, à l'appui de leurs prétentions, les cartes de Jean-Uldéric Pilgrim, lesquelles, *quoique gothiques*, dit M. Hubert, page 89, *font un effet admirable par rapport au clair-obscur.* Les Allemands soutiennent que ce Pilgrim est fort ancien, et ils nomment avec lui *Mair* et plusieurs autres qui se signalèrent dans le même temps. Ils ne nous apprennent rien, toutefois, du mécanisme employé par ces artistes : peut-être fut-il différent de celui d'Ugo.

Il n'est point hors de propos de rappeler ici la nouvelle méthode de graver à la hollandaise, pour l'imitation de l'aquarelle, quoique l'on y employe le cuivre, et non le bois : elle s'est introduite aussi en Toscane, grace à l'activité du savant chevalier Cosimo Rossi, patricien de Pistoja, et vice-président de l'académie, lequel, après avoir fait une multitude de recherches et d'expériences, en a donné le premier essai dans quelques tombeaux du style égyptien, dont il a lui-même inventé les dessins. On les a imités depuis dans plusieurs estampes, et particulièrement dans le *Viaggio pittorico di Traballesi.* Il est à desirer que le chevalier Rossi continue à employer la même méthode pour des ouvrages d'architecture et de perspective, pour lesquels il se sert aussi fort habilement de son pinceau, en imitant avec beaucoup de succès le style de *Canaletto.* Nous aurions voulu décrire en détail cette méthode, mais elle est beaucoup trop longue et beaucoup trop compliquée, pour pouvoir être renfermée dans les bornes que nous nous sommes prescrites, relativement aux matières qui ne font point partie du plan de notre ouvrage.

son introduction; et il y vante, ainsi que dans d'autres passages, le génie d'Ugo, comme l'un des plus pénétrants qui aient illustré les beaux-arts.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Les Modenais suivent presque généralement les traces des Bolonais pendant le XVIIe siècle.

Dans le cours du dix-septième siècle, on ne perdit point entièrement, à Modène, le goût qui y avait été apporté par le Munari, ni celui que Correggio et Lelio y avaient introduit; car leurs doctrines y furent conservées par plusieurs de leurs élèves ou de leurs imitateurs; mais on les perdit de vue à mesure que les Carraches prenaient du crédit, et entraînaient peu à peu les autres écoles de l'Italie à imiter leurs exemples. On sait que plusieurs Modénais suivirent leur école; et

Bartolommeo Schedone.

Bartolommeo Schedone est compté, par Malvasia, au nombre des disciples des Carraches. Si ce fait est vrai, il est à croire, ou que l'on ne connaît point les premiers ouvrages de Bartolommeo, ou qu'il ne passa point le seuil de cette école; car, dans les peintures même d'une certaine étendue, que l'on indique pour lui appartenir, il est rare que l'on trouve la moindre trace du style des Carraches.

Il semble plutôt qu'il se soit exercé d'après ceux de ses compatriotes qui professaient les principes de Raphaël; mais plus particulièrement d'après Corrège, de qui l'on y voyait tant d'originaux. Ses peintures à fresque, faites en concurrence avec Ercole Abati, en 1604, existent encore dans le palais communal. On

distingue, parmi celles-ci, le beau tableau de Coriolan, et les sept femmes qui figurent l'harmonie. En les observant attentivement, on y trouve un mélange des deux caractères de style que nous venons d'indiquer. Il y a aussi dans la cathédrale, un San Giminiano, avec un enfant qu'il a ressuscité, et qui, s'appuyant sur sa crosse, semble le remercier. C'est une des meilleures productions de ce peintre, et l'on croirait voir un ouvrage du Corrège. Cette ressemblance était remarquée dès ce temps, dans d'autres tableaux qu'il envoyait au dehors. Marini en parle dans ses lettres comme d'une véritable merveille, et Scanelli, qui écrivit environ quarante ans après la mort de Schedone, confirme cet éloge; mais pour que l'imitation eût été parfaite, il y aurait voulu plus de pratique, et des principes mieux affermis : je pense qu'il veut parler du dessin et de la perspective à l'égard desquels Schedone pécha plus d'une fois. Du reste, ses figures offrent un agrément infini, dans le caractère et dans les mouvements, et son coloris à fresque est à la fois riant et plein de chaleur. Il est plus sérieux dans ses peintures à l'huile, mais il a plus d'harmonie, quoiqu'il ne soit point exempt des défauts produits par les impressions défectueuses du temps des Carraches. Ses grands tableaux, tels que la Piété qui est aujourd'hui dans la galerie de Parme, sont d'une extrême rareté; ils sont aussi très-rares en petites proportions. Je ne connais de sa main, dans ce genre, que les deux Nativités du Rédempteur et de la Vierge-Marie, placées comme peintures latérales d'un tableau d'autel de Philippe Bellini, à Lorette. On trouve aussi des Saintes Familles et d'autres peintures sacrées, mais en petite quantité, et elles sont telle-

ment recherchées dans les galeries, que l'on a été jusqu'à demander pour une d'elles le prix de quatre mille écus, selon le témoignage de Tiraboschi. La cour de Naples est fort riche de ces peintures; elles y sont passées avec d'autres tableaux de la galerie Farnèse. Ceux du Schedone avaient été peints pour le duc Ranuccio, son mécène, qui le combla des marques de sa générosité. Cet artiste ne vécut et ne travailla que fort peu; distrait par le jeu, où ayant perdu une forte somme, il mourut de chagrin vers la fin de 1615.

Giacomo Cavedone.

Les trois peintres suivants appartiennent encore par leur style à l'école des Carraches. *Giacomo Cavedone*, né à Sassuolo, mais qui vécut, dès son adolescence, hors de l'État de Modène, est regardé comme l'un des meilleurs imitateurs de Louis. *Giulio Secchiari*, modenois, alla aussi à Rome, puis à Mantoue, et il y peignit pour la cour beaucoup de tableaux, qui périrent dans le sac de 1630. Ce qui en reste dans sa patrie, et principalement la Mort de la Vierge, dans le souterrain de la cathédrale, avec quatre écussons à l'entour, fait regretter que Giulio ne soit point aussi connu dans les galeries, que d'autres élèves des Carraches. *Camillo Gavassetti*, autre modenois, eût aussi plus de mérite que de réputation; et parce qu'il mourut jeune, et parce qu'il s'attacha de préférence aux peintures à fresque, lesquelles demeurant où elles ont été faites, étendent beaucoup moins la renommée des artistes. On connaît celui-ci à Parme et dans d'autres villes, beaucoup mieux qu'à Modène. Le presbytère de l'église de Saint-Antoine renferme une de ses peintures, avec des images tirées de l'Apocalypse, et si bien exécutées, que le Guercino, quand il était à Plaisance,

Giulio Secchiari.

Camillo Gavassetti.

où il produisit son meilleur ouvrage, en faisait de grands éloges, et qu'elle est encore comptée aujourd'hui parmi les plus belles peintures de cette ville, si riche en monuments des beaux-arts. On y est frappé de tout ce qu'on y voit de grand, de spirituel, de choisi, de gracieux, joint à une si parfaite union de teintes, que l'on en admire à la fois l'ensemble et les détails. Cependant on y est quelquefois choqué de quelques mouvements forcés, ou de quelques figures peu étudiées, qui échappèrent à son pinceau. Il mettait la célérité au-dessus du fini, ce qui donna lieu à une discussion (rapportée par Baldinucci), entre lui et Tiarini, qui soutenait le contraire, et suivait la route opposée; il en résulta que ce dernier fut préféré à Parme, pour les travaux de quelque importance, mais à Plaisance, dans l'église de Santa Maria di Campagna, où ces deux artistes peignirent en concurrence divers sujets de l'Écriture-Sainte, le Gavassetti soutient la comparaison avec Tiarini et avec ses autres concurrents, qui furent nombreux et habiles pour ce temps.

Quand les élèves des Carraches leur succédèrent, à Bologne, les jeunes peintres de l'État de Modène continuèrent d'étudier sous la direction des Bolonais, qu'ils voyaient en faveur à la cour des princes de la maison d'Este. François I et Alphonse IV, qui vivaient alors, sont dépeints dans l'histoire de Malvasia, comme les protecteurs déclarés des peintres de l'école des Carraches; ils en employèrent plusieurs à leur service, et se servirent des autres pour leurs palais et pour leurs fêtes. Ils voulurent même avoir de tous, des dessins, ou des peintures, qui furent exposées, tantôt dans les églises, tantôt dans la grande galerie, laquelle devint,

par leurs soins, l'une des plus riches de l'Europe. Ainsi, tous les peintres qui vont suivre peuvent se réduire à une seule école, à l'exception d'un fort petit nombre, dans lequel se trouva le *Romani*, de Reggio. Il paraît certain qu'il avait étudié à Venise, et qu'il s'était attaché à Paul Véronèse (selon le style duquel il peignit les Mystères du Rosaire), et davantage encore au Tintoret, sur les traces duquel il marcha pour la plupart du temps, et avec beaucoup de bonheur.

Romani.

Guido Reni dut être, ou le maître, ou le prototype de *Jean-Baptiste Pesari*, si celui-ci fut aussi conforme au style de Guido, dans ses ouvrages en général, qu'il le fut dans la Madone de St-Paul, de quoi l'on ne peut pas juger, parce qu'il vécut peu et ne demeura que pendant quelque temps à Venise, où il mourut avant d'avoir pu se faire un nom. Guido fut, sans aucun doute, l'instituteur de *Luca* de Reggio, et de *Bernardo Cervi*, de Modène. J'ai parlé de Luca dans le livre précédent. Le second, au jugement de Guido, eut un rare talent pour le dessin; et quoiqu'une mort prématurée fût venue arrêter ses travaux pendant la peste de 1630, il a laissé, dans la cathédrale et dans d'autres églises, des peintures qui n'ont peut-être rien à envier à cells de Luca. Ce fut de la même école que sortit *Jean Boulanger*, de Troyes, peintre de la cour de Modène, et qui, en outre, enseigna dans cette ville. On trouve, dans le palais Ducal, plusieurs essais de son pinceau, que l'on peut dire qui fut plein de sentiment, quoique les impressions, toujours défectueuses, lui aient fait beaucoup de tort. Il était heureux dans l'invention, coloriste plein d'ame et d'harmonie, spi-

Jean-Baptiste Pesari.

Bernardo Cervi.

Jean Boulanger.

ritual dans ses mouvements, mais quelquefois répréhensible par une expression trop exagérée.

Le Sacrifice d'Iphigénie, s'il en est l'auteur, ainsi qu'on le dit, suffit pour faire apprécier son mérite, quoique la figure d'Agamemnon y soit voilée d'une manière plus bizarre, qu'il ne convient à un sujet héroïque. Ses deux meilleurs élèves, et ses imitateurs les plus heureux, furent *Tommaso Costa* di Sassuolo, et *Sigismonde Caula* de Modène. Le premier devint un coloriste remarquable par sa vigueur, et pourrait être appelé un peintre universel. Il fut souvent employé par les cours voisines, et par les villes limitrophes, à faire des perspectives, des paysages, des figures. Reggio, où il vécut presque sans interruption, possède une grande quantité de ses peintures. Modène en renferme aussi un nombre assez considérable, et l'on vante plus que toutes les autres la coupole de Saint-Vincent. Le Caula ne sortit de son pays que pour mieux s'instruire à Venise; il en revint avec un style plus élevé, uni à un bon coloris. C'est ce que l'Orlandi remarque à propos du grand tableau de la Peste, à l'église de Saint-Charles. Il changea ensuite ses teintes qui devinrent languissantes; et c'est de ce genre que sont la plupart des peintures qu'il fit pour les églises et pour les collections.

Tommaso Costa.

Le Caula.

Plusieurs jeunes peintres de Reggio furent instruits des principes de leur art par Lionello Spada, et par Dessani, son élève, qui, de plus, fut son aide dans les ouvrages multipliés dont il fut chargé. Leurs disciples les plus distingués furent *Sebastiano Vercellesi*, *Armani*, et surtout *Orazio Talami*. Celui-ci ne se borna point comme les deux autres à travailler dans sa patrie.

Vercellesi, Armani et Orazio Talami.

Il voyagea en Italie, étudia sans relâche les peintures des Carraches, et parvint à faire les figures de telle sorte, que l'on pourrait le prendre pour un des élèves de ces derniers. Il s'appliqua beaucoup à la perspective à Rome, où il alla deux fois. Il en observa les lois jusqu'au scrupule dans les architectures nobles, grandioses, qu'il introduisit dans ses compositions; et en général, dans toute sa manière de faire, il préféra la solidité à la grace. Son pays conserve beaucoup de ses ouvrages, et l'on y estime principalement deux grands tableaux très-riches en figures, que l'on voit au presbytère de la cathédrale. Le style de Talami fut imité par *Jacopo Baccarini*, dont le Bonvicini a gravé deux tableaux; un Repos en Égypte, et un Saint-Alexis mort, que l'on voit à Saint-Philippe. La manière de ce peintre est fort sage, et ne manque point de charme. Le même Talami enseigna la perspective à *Mathias Benedetti*, prêtre de Reggio, dont on lit un grand éloge dans l'abécédaire, et qui, avec son frère Lodovico, occupe un rang honorable dans cette école. *Paolo Emilio Besenzi*, renonça, pour le goût, du moins, à ses liaisons avec Lionello, et il devint un grand imitateur de l'Albane, soit que son éducation, ou que ses dispositions naturelles eussent déterminé cette tendance. Reggio possède de ses peintures, et les plus remarquables sont à l'église de Saint-Pierre; elles prouvent l'étendue de son mérite. La même ville renferme, en outre, des statues, et des édifices, de très-bon goût, que l'on doit également à Besenzi, parce que, à l'exemple des peintres anciens, il avait embrassé l'étude des trois arts du dessin.

Jacopo Baccarini.

Mathias Benedetti.

Paolo Emilio Besenzi.

Le Guercino donna aussi à l'État de Modène un

peintre excellent, dans *Antonio Triva* de Reggio. Celui-ci se fit connaître en diverses villes de l'Italie, et à Venise même, où il conduisit une sœur nommée Flaminia, qui cultivait la peinture; l'un et l'autre obtinrent les éloges de Boschini, pour des travaux publics qu'ils exécutèrent avec succès pour le public. Antonio demeura quelquefois tellement fidèle aux principes de son maître, qu'à l'Orto de Plaisance, par exemple, il ne le cède en rien à Cesare Gennari. Dans d'autres ouvrages il se montra plus hardi; mais il conserva toujours une manière qui ne s'éloigne point absolument de celle de son école; manière qui, si je ne me trompe, est pleine de vérité, et qui est recommandable sans aucun doute, d'après ce que Zanetti en a écrit. Antonio Triva passa ensuite à la cour de Bavière, où il resta jusqu'à sa mort. Antonio et Flaminia Triva.

Lodovico Lana appartient encore au Guercino, comme imitateur de son style, quoiqu'il ait été enseigné par le Scarsellini, et qu'il ait été mis comme tel, par quelques-uns, au nombre des peintres ferrarois; mais il est plus probable que le Lana naquit dans le Modenois, et que ce fut à Modène qu'il fit ses études et fixa sa résidence. Il a laissé une grande idée de lui dans cette ville, tant pour une foule de belles productions, que pour celle en particulier du tableau de l'église du *Voto*, où il représenta Modène délivrée du fléau de la peste. On convient généralement qu'il ne fit point de meilleur ouvrage, et il en est peu aujourd'hui, dans les églises de cette ville, qui puissent être comparés à celui-ci, pour la composition, pour le dessin, pour la vigueur du coloris, pour l'harmonie, pour je ne sais quelle originalité, et quelle richesse Lodovico Lana.

d'images qui charment la vue. Le Lana est un des imitateurs les plus francs qu'ait eu le Guercino : il conserva sa touche (quoique moins forte) et son goût en toute chose. Dans certains mouvements il rappelle le Tintoret, ou plutôt le Scarsellini, mais dans le coloris et dans les idées, il a un caractère d'originalité très-prononcé. Il y eut une rivalité entre lui et le Pesari, comme il y en avait aussi entre leurs chefs d'école, à cause de l'opposition du style. Mais il paraît que Pesari céda, puisqu'il se retira et vécut à Venise; tandis que Lana ne quitta point Modène : il y fut directeur d'une académie qui, soutenue alors par son crédit, était célèbre en Italie. Le nom de ce peintre est encore honoré à Bologne, et dans les villes voisines, et il n'est point oublié dans la Basse Italie. Ce que l'on rencontre le plus souvent de sa main dans les galeries, est presque toujours quelque tête de vieillard pleine de majesté, et touchée avec une certaine hardiesse de pinceau, qui atteste que le mérite de ce peintre ne fut point ordinaire.

Ceux de Modène et de l'État Modenois qui fleurirent après Luca, furent enseignés ailleurs pour la plupart. Bonaventura Lamberti. *Bonaventura Lamberti*, de Carpi, étudia sous le *Cignani*, comme je l'ai noté dans l'histoire de l'école romaine, qui fut pour lui un théâtre proportionné à son talent. A la même époque vécut, et peignit beaucoup à Modène, Francesco Stringa. *Francesco Stringa* qui, si je ne me trompe, avait cherché à ressembler à Lana et à Guercino même, plus qu'à aucun autre. Les uns le croient écolier du premier, les autres du second. Ce que l'on sait avec certitude, c'est qu'il se forma d'après leurs ouvrages et d'après d'autres peintures des plus excel-

lents maîtres, qu'il eut la facilité d'étudier, étant surintendant de la grande galerie d'Este. Il fut d'une fécondité remarquable dans ses idées; spirituel, hardi, et d'une promptitude dans la main, qui lui donna l'avantage de peindre beaucoup et avec succès, dans la cathédrale et dans diverses autres églises. Ce qui le caractérise surtout, est un style chargé d'ombres avec des proportions du corps qui offrent trop de longueur. Il n'est point exempt non plus de quelque apparence de caprice dans les mouvements et dans les compositions. En vieillissant il déclina selon l'ordre naturel des choses, et la marche ordinaire de l'esprit humain.

Cet artiste avait été le premier maître de *Jacopo Zoboli*, qui, étant allé ensuite à Bologne, puis à Rome, se fixa dans cette dernière ville, où il mourut en 1761, en laissant la réputation d'un bon peintre. Il l'acquit principalement dans l'église de St-Eustache, où il domine, parmi les maîtres modernes, dans son St-Jérôme; cet ouvrage est remarquable par le soin avec lequel il est exécuté, par la finesse du pinceau et par l'harmonie de la couleur; qualités peu communes à cette époque. La Primatiale de Pise a de sa main un St-Mathieu, qui pose le voile sur le front d'une jeune princesse, et la consacre à Dieu. Ce tableau est fort grand. Jacopo Zoboli.

Deux autres modenois, *Francesco Vellàni* et *Antonio Consetti*, furent initiés dans les secrets de l'art, par le *Stringa* et par son école. Tous deux sont morts, dans ces dernières années, à un court intervalle de temps. Ils annonçaient l'un et l'autre un goût analogue à celui des Bolonais de leur temps; cependant, le premier n'est point aussi correct dans son dessin que le second, qui fut un rigide observateur des bons prin- Francesco Vellani et Antonio Consetti.

cipes et un maître estimé. Il est vrai qu'une certaine crudité de coloris l'empêche de satisfaire complètement les yeux ; ce qui n'est point extraordinaire pour ceux qui, comme lui, sortirent de l'école du Creti. Modène et ses environs ne manquent point de ses tableaux. D'autres artistes plus modernes ont paru avec éclat après les précédents ; mais, ne voulant point m'écarter de mon plan, je m'abstiens de les nommer. Du reste, ce lieu contribuera toujours aux progrès de l'instruction ; car la galerie ducale y offre l'exposition d'une collection de dessins et de peintures, qui font honneur à l'Italie, aussi bien qu'à la munificence et au goût éclairé de la famille d'Este qui l'a rassemblée. Ces souverains ont même pourvu, à plusieurs reprises, à l'entretien de l'académie, afin que les jeunes élèves de peinture y trouvassent tous les secours capables de favoriser leur avancement. Cette institution existait déjà au temps de Lana, et elle fut plusieurs fois fermée, puis r'ouverte jusqu'au *Consetti*, et encore après lui. Mais il était trop difficile dans un voisinage si rapproché de l'académie de Bologne, d'en soutenir une autre qui eût de la réputation et des élèves (1).

Peintare de genre.

Cette nation, pleine d'aptitude pour tous les ouvrages de génie, a donné aux arts des professeurs distingués aussi dans d'autres genres ; tels qu'un *Lodovico Bertucci*, de Modène, peintre de grotesques, lesquels furent bien accueillis même dans les maisons royales,

Lodovico Bertucci.

(1) La dernière tentative pour la relever, fut faite en 1786. Elle dura pendant dix autres années, non sans quelque réputation. Vers la fin de 1795 elle prit le nom d'école, ainsi que je l'ai rapporté ailleurs ; et la direction en fut confiée à un peintre de figures auquel on donna un adjoint.

où ils existent peut-être encore sous un autre nom. Un *Ascanj*, de Carpi, habile peintre de fleurs, remplacé long-temps après par *Felice Rubbiani*; ce dernier fut l'élève de *Bettini*, le compagnon de ses voyages, et l'imitateur de son style. Il eut des succès à la cour, à la ville et dans tous les environs. Les marquis Riva, de Mantoue, lui confièrent l'exécution de 36 tableaux qu'il eut l'art de varier habilement. On peut citer encore un *Matteo Coloretti*, de Reggio, qui excella dans les portraits; une *Margherita Cabassi*, qui fit les peintures du genre comique avec beaucoup de bonheur. Pellegrino Ascanj. Rubbiani. Matteo Coloretti.

Un *Paolo Gibertoni*, de Modène, ne mérite pas moins d'être rappelé, quoiqu'il eût été s'établir à Lucques, où, par cette raison, il est beaucoup plus connu que dans sa patrie. Il eut un talent peu ordinaire pour les grotesques à fresque, qu'il variait avec des petits animaux de toutes espèces, touchés avec infiniment d'esprit : il réussit aussi aux paysages; ceux qui sortirent de son pinceau augmentèrent de prix après sa mort, et sont encore fort recherchés. Paolo Gibertoni.

Beaucoup d'artistes de l'État de Modène se signalèrent pour l'architecture et les ornements. De ce nombre furent *Girolamo Comi*, dont les belles perspectives auraient mérité qu'il les eût accompagnées de figures meilleures. Et *Jean-Baptiste Modonino* (appelé par erreur Madonnino, dans les dictionnaires), qui obtint de grands succès à Rome, et dont les fresques sont peut-être encore dans le palais Spada. Il mourut à Naples, pendant la peste de 1656. *Antonio Joli*, autre modenois, eut dans la même ville, pendant ce siècle, un sort plus heureux. S'étant instruit de la Girolamo Comi. Jean-Baptiste Modonino. Antonio Joli.

théorie de l'architecture, il voulut aller se perfectionner à Rome, où, dans l'école de Pannini, il devint l'un des plus célèbres peintres d'architecture et d'ornement qui eussent paru à notre époque. Applaudi comme tel sur les théâtres de l'Espagne, de l'Angleterre et d'Allemagne, pour lesquels il avait travaillé, il fut nommé, à Naples, peintre de Charles III, et du roi, son fils. *Giuseppe Dallamano*, homme ignorant, et connaissant à peine ses lettres, dit-on, n'étudia point les principes de l'art; mais par un talent naturel, très-extraordinaire, surtout pour le coloris, il parvint à se faire admirer, même des plus habiles connaisseurs. Il vécut et travailla long-temps à Turin, pour le service de la maison royale. Son élève, *Fasetti*, sortit, comme lui, des bornes ordinaires; car, ayant commencé à l'âge de vingt-huit ans, par apprendre à broyer les couleurs, il réussit à imiter son maître, et devint enfin, avec le secours de Francesco Bibiena, l'un des meilleurs peintres de théâtre qu'ait eut la Lombardie : il était de Reggio. De la même ville, et de l'école de Bibiena, sortirent encore Zinani et Spagiasi le fils, car son père, qui exerçait la même profession, et mourut peintre du roi de Pologne, eut un maître qui nous est inconnu. On peut ajouter aux précédents, Bartoli, Zanichelli, Bazzani, et d'autres artistes, ou qui sont morts, ou qui vivent encore. Ainsi, le chevalier Tiraboschi a pu écrire avec vérité, que *Reggio a la gloire d'avoir toujours produit d'excellents peintres de décorations.*

Giuseppe Dallamano.

Fasetti.

Carpi eut une gloire différente, mais non moins grande dans son genre. C'est là que l'on commença l'essai des ouvrages en scagliola, ou pierre spéculaire de diverses couleurs, dont le premier inventeur fut

Ouvrages en pierre spéculaire.

Guido Fassi, del Conte (1). La pierre spéculaire, appelée aussi sélénite, en est le premier élément. Elle se réduit en poudre, et après que l'on y a mêlé des couleurs on en forme, au moyen d'un gluten, une composition qui durcit comme la pierre, et devient une espèce de marbre, susceptible de prendre, par d'autres procédés, le luisant et le poli de cette dernière substance. Le premier usage auquel on l'employa, fut d'en faire des corniches, qui semblent être du marbre le plus fin; et il en reste à Carpi, deux autels, faits de la main de Guido lui-même. Ses compatriotes ne négligèrent point cette découverte, et plusieurs y ajoutèrent quelque nouveau degré de perfectionnement. *Annibal Griffoni*, éleve de Guido, en fit des tombeaux, et il essaya même d'en faire de petits tableaux, dans lesquels il voulut imiter des gravures en cuivre et des peintures à l'huile; tentative qui ne fut pas poussée fort loin. Aussi l'on ne cite de Gaspard, son fils, que des tabernacles, ou d'autres choses du même goût. *Giovanni Gavignani* eut pour maître, d'abord Guido, puis, Griffoni, et les surpassa l'un et l'autre en habileté dans cet art. On fait voir à Carpi, comme un chef-d'œuvre de sa main, l'autel de Sant' Antonio, à l'église de St-Nicolas, avec deux colonnes

Guido del Conte.

Annibal et Gaspero Griffoni.

Giovanni Gavignani.

(1) On rapporte dans les *Novelle letterarie di Firenze*, de l'année 1771, que cet art s'était introduit en Toscane deux siècles auparavant, et que l'on s'en servait pour imiter des marbres et des sujets de fantaisie. J'ai cherché à voir une grande quantité de ces ouvrages faits autrefois ou a Florence ou à Vallombrosa, où l'on étudia beaucoup l'art de les produire; mais je les ai trouvés très-faibles, et ils ne paraissent point aussi anciens.

qui semblent être de porphyre, et un devant d'autel, entouré d'une dentelle figurée, qui imite, d'une manière étonnante, celle du linge d'autel; les panneaux sont ornés de médaillons, représentant des figures remplies de grace. Oe peut regarder comme un ouvrage non moins parfait en son genre, le tombeau d'un Ferrari, dans la cathédrale, où les marbres sont contrefaits d'une manière si parfaite, qu'un voyageur instruit en a rompu un petit fragment pour s'assurer de la vérité. On trouve, dans plusieurs maisons de particuliers, des tableaux avec figures, par Gavignani. L'un d'eux, qui représente l'Enlèvement de Proserpine, est un ouvrage plein d'élégance. Il appartient à M. Cabassi.

Leoni. Les Griffoni eurent encore pour disciples, *Leoni*, qui vécut à Crémone, et fut auteur de deux magnifiques Coffrets, du musée Ducal de Modène; puis, le *Paltronieri* et le *Mazzelli*, qui ont propagé cet art dans la Romagne, où il fleurit principalement aujourd'hui. On y voit des autels qui font illusion aux yeux par la couleur, et au toucher par le froid du marbre. Mais le meilleur élève des Griffoni fut *Giovanni Massa*, ecclésiastique, qui, de concert avec *Giovanni Pozzuoli*, a fait des merveilles dans la capitale et dans les villes voisines, à Guastalla, à Novellara, et ailleurs. Il essaya (et ce fut avec un grand succès), de faire des lointains, des jardins, mais surtout des représentations d'architecture; et il en entoura de petits tableaux et des devants d'autels, avec tant de perfection, qu'il semble y avoir atteint les bornes les plus reculées de son art. Tout ce que Rome a de plus grandiose lui offrait les sujets favoris de ses vues; comme la façade du temple Vatican, sa colonnade, sa place.

Paltronieri et Mazzelli.

Giovanni Massa. Giovanni Pozzuoli.

Le duc de Guastalla se plaisait à encourager les travaux de ce genre; et c'est pour lui que furent faites les deux petites tables, que cite Tiraboschi, et qui sont aujourd'hui chez D. Alberto Pio. Ce fut peut-être le chef-d'œuvre de Massa. Rien ne me causa plus de surprise, en parcourant ce pays, que les ouvrages de cette espèce, répandus presque dans chaque église; et il est à désirer que l'usage des vues d'architecture en pierre spéculaire se propage de plus en plus; car, aucun procédé ne convient mieux à l'exécution de ces sortes de sujets. Massa y ajouta des figures, et c'est à Florence qu'appartient la gloire de les avoir perfectionnées, ainsi que je l'ai déja remarqué ailleurs: j'ajouterai seulement ici qu'après la plastique, ou l'art de modeler, arrivé au point de rivaliser avec la sculpture; qu'après la gravure en bois, parvenue presque à imiter le dessin, l'invention des travaux en sélénite, ou pierre spéculaire, est la troisième que l'on compte dans un état de peu d'étendue, ce qui doit donner une grande opinion du génie de ses habitants. L'homme, en général, ne peut ambitionner rien de plus glorieux que d'être reconnu pour l'inventeur d'un art nouveau. Rien ne fait plus d'honneur à sa raison et ne le distingue davantage de la brute, puisque la nature a formé celle-ci incapable d'inventer aucun art, ou du moins de le porter au-delà des limites de son instinct. Rien, enfin, ne fut en plus grande vénération chez les anciens; c'est par cette raison que Virgile a représenté, dans les Champs-Élysées, la troupe des inventeurs, ayant la tête ceinte de bandelettes blanches, et distingués ainsi par leur rang,

(*) T. I, page 401.

comme par leur mérite, de la foule des ombres vulgaires.

CHAPITRE III.

DE L'ÉCOLE DE PARME.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les Anciens.

Je place immédiatement auprès de l'école de Modène, celle de Parme et de tout l'État Parmesan; et je les réunirais volontiers en une seule, ainsi que d'autres l'ont fait, si, outre la différence des gouvernements, je n'avais pas remarqué entre elles une différence de goût très-prononcée. Il me semble, ainsi que je l'ai déja dit, que l'imitation de Raphaël prévalut dans la première, tandis que l'imitation de Corrège domina dans la seconde. Celui-ci est en effet le fondateur de celle de Parme, où il a eu, pendant plusieurs générations, une succession d'imitateurs tellement attachés à leur modèle, que l'on voit qu'ils n'en étudièrent point d'autres. Les images anciennes qui sont dispersées dans la ville, peuvent faire juger de l'état dans lequel ce grand maître trouva Parme lorsqu'il y parut. Elles n'indiquent certainement point un avancement égal en peinture à celui de quelques autres des villes de l'Italie. Ce n'est point que Parme n'ait ouvert les yeux de bonne heure par rap-

port aux arts du dessin. Le douzième siècle y avait vu fleurir Benedetto Antelani, de qui l'on conserve, dans la cathédrale, un bas-relief représentant le Crucifiement de J.-C. Cette production est bien celle d'un siècle grossier. Mais depuis ce temps jusqu'à celui de Giovanni Pisano, je n'ai peut-être vu aucune sculpture qui l'égalât. Le célèbre P. Affò a tiré des chroniques publiées, et des anciens manuscrits, une foule de notices sur la peinture, qui sont d'un grand intérêt, et par lesquelles il est facile de prouver que l'on peignit à Parme des images et des sujets d'histoire (1), avant l'année 1233. Le presbytère ayant été achevé vers l'an 1260, on l'orna de peintures, que l'on peut regarder aujourd'hui comme un des plus beaux monuments qui soient dans la haute Italie, en matière de style ancien; les sujets sont ceux que l'on traitait généralement alors. Le style est moins angulaire et moins roide que celui des mosaïstes grecs, et il a quelque chose d'original dans les costumes, dans les ornements, dans la composition : il offre surtout un mécanisme savant dans les dorures et dans les couleurs, qui, en dépit de cinq siècles de durée, se sont conservées en bon état.

On ne manque point de peintures postérieures à cette époque; l'on en retrouve dans plusieurs endroits de Plaisance et de Parme, tantôt avec des dates certaines, et tantôt sans date, mais portant toutes égale-

(1) Les notices sur les peintres parmesans qu'il a communiquées au public, sont insérées, en partie, dans la vie du Parmigianino, et en partie, dans un livre facétieux intitulé: *Il Parmigiano servitor di piazza.* Quelques autres renseignements m'ont été donnés de vive voix par ce savant religieux.

ment l'empreinte du quatorzième siècle. Celles de Plaisance sont dans l'église et dans le cloître des Pères Prédicateurs; mais la mieux conservée est un tableau d'autel à St-Antoine martyr; elle représente des traits de l'histoire de ce saint, en petites figures, touchées avec assez d'art, et vêtues de manière que l'on y retrouve des mœurs locales, et, pour ainsi dire, propres à cet endroit. Parme possède quelques peintures du même temps, avec d'autres qui sont à l'église de St-François, d'un style un peu plus correct, et que l'on doit attribuer à *Bartolommeo Grossi*, ou à *Jacopo Loschi*, son gendre, qui y peignirent en 1462. Ce fut après eux que parut un *Lodovico* de Parme, élève du Francia, dont les madones, qui retracent le style du maître, se reconnaissent facilement à Parme; puis un Cristoforo Caselli (et non pas Castelli, comme Vasari l'a nommé), ou *Cristoforo* de Parme, que le Ridolfi a rangé parmi les élèves de Jean Bellino. Il fut l'auteur d'un très-beau tableau d'autel, qui est dans la salle des *Associés*. Le Grappaldo l'a beaucoup préconisé dans le livre *de partibus aedium*, et il vante après lui, *Marmitta*, dont on ne trouve plus de peinture certaine, mais dont on doit faire mention, ne fut-ce que par la seule raison qu'il avait vraisemblablement été le maître du Parmigianino. On doit placer auprès du précédent, *Alessandro Araldi*, élève aussi du Bellini, duquel il existe une Annonciation aux Pères *del Carmine*, avec son nom, et divers tableaux d'autel dans d'autres églises. Ce peintre eut du mérite dans le genre que l'on est convenu d'appeler *antico-moderne*. Vers le même temps, l'on employa beaucoup, à Parme, la famille *de' Mazzuoli*, qui produisit trois frères, tous égale-

Bartolommeo Grossi. Jacopo Loschi. Lodovico de Parme.

Cristoforo de Parme.

Marmitta.

Alessandro Araldi.

ment bons peintres; *Michele* et *Pierilario*, que plusieurs ont cru, à tort, avoir été les premiers maîtres du Corrège; puis, Philippe, surnommé *dell' Erbette*, parce qu'il réussissait mieux à peindre les plantes que les figures. On conserve encore de Pierilario, un tableau d'autel dans la sacristie de Sainte-Lucie; ouvrage exécuté avec une méthode plus parfaite que le Baptême du Christ, que peignit Philippe pour le baptistère de la même église. Celui-ci, quoiqu'inférieur à ses frères, dans les productions de son talent, fut plus heureux que ceux-ci par sa postérité, car il fut le père du Parmigianino. Cependant, ni ceux des deux Mazzuoli qui se distinguèrent le plus par leur habileté, ni plusieurs autres peintres contemporains, ne devaient être regardés comme en état de produire de grands ouvrages, puisque les Pères du Mont-Cassin, lorsqu'ils voulurent orner la tribune et la coupole de leur magnifique temple, érigé en l'honneur de Saint Jean l'évangéliste, choisirent, pour l'exécution de cette vaste entreprise, Antonio Allegri, de Corregio, peintre étranger, et encore fort jeune. Un pareil choix doit mériter à ces religieux la reconnaissance de toutes les générations à venir. Le Corrège, ainsi que Raphaël, avait besoin d'un ouvrage vaste pour achever de développer son génie, et pour ouvrir une carrière nouvelle aux compositions à grande machine, comme il avait commencé à l'ouvrir à de moins importantes. Ce grand homme commence une époque mémorable pour la peinture italienne, non-seulement dans son école, mais aussi dans toutes les autres. C'est de lui, de ses élèves et de ses imitateurs, que nous allons maintenant nous occuper.

Michele, Pierilario et Filippo Mazzuoli.

SECONDE ÉPOQUE.

Le Corrège et les successeurs de son école.

Le Corrège est encore un de ces artistes dont on ne peut se borner à esquisser légèrement l'histoire, soit à cause de sa grande réputation, soit parce qu'il eut sur le style des écoles de l'Italie, une influence que ses peintures y exercent encore. J'en parlerai, cependant, en me renfermant dans les limites d'un abrégé, mais en ajoutant quelques détails à ceux qui sont déja connus, et quelques réflexions que mes propres observations m'ont suggérées; car la vie de ce peintre se rattache à tant de questions intéressantes, que l'on peut parler de lui, plus que de tout autre peintre, d'une manière qui semble toujours nouvelle. Ceux qui veulent approfondir davantage ce qui le concerne, feront bien de consulter le second volume des Mémoires du chevalier Mengs sur le Corrège; ceux que le chevalier Ratti a publiés en 1781, sur la vie et les ouvrages de l'Allegri; les notices du chevalier Tiraboschi, sur les professeurs modenais, enfin, les livres que nous avons cités du P. Affò, qui, comme historien, est le plus exact de tous.

Tous ces écrivains, et avant eux le Scanelli et l'Orlandi, se sont plaints du Vasari qui a trop rabaissé la condition d'Antonio (1). Celui-ci naquit dans une

Condition de Corregio.

(1) Vasari s'exprime de la manière suivante au commencement de la vie de ce grand peintre : « Il était d'un caractère « très-timide, et se fatigant sans relâche aux dépens de sa

ville illustre, d'une famille considérée, qui n'était point sans fortune, et de laquelle, par conséquent, il dut recevoir, dès le commencement, une éducation propre à développer son génie. On a même accusé le Vasari d'avoir été au moins d'une crédulité excessive, quand il a dépeint le Corrège comme misérable, mélancolique, et pour ainsi dire abattu sous le poids d'une nombreuse famille; mal apprécié, mal payé de ses travaux, tandis que nous savons qu'il fut bien accueilli des grands, et récompensé par des sommes considérables qui le mirent en état de laisser un riche héritage à ses enfants. Je reconnais dans Vasari quelque exagération, mais non sans un fond de vérité; car si l'on compare les travaux exécutés par le Corrège, et les sommes qu'il gagna, avec les travaux de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, de Vasari lui-même, puis avec les sommes qu'ils en retirèrent, on ne s'étonnera point que l'historien ait montré de la compassion à l'égard de l'Allegri. Annibal Carrache, non-seulement le plaignit, mais on peut même dire qu'il déplora son sort (1).

« santé, il exerçait son art pour soutenir sa famille, qui était « la source de tous ses embarras. » Et vers la fin il ajoute: « Antonio étant chargé d'une famille nombreuse (il eut quatre « enfants), était continuellement tourmenté du désir d'épar- « gner, ce qui l'avait rendu tellement misérable dans sa ma- « nière de vivre, qu'il était impossible de l'être davantage. » Et il dit ailleurs: « Que ce peintre ne s'appréciait point lui- « même, et se contentait de peu. »

(1) Annibal, dans une lettre écrite de Parme, en 1580, et adressée à Louis, parle ainsi du Corrège: « J'extravague et je « pleure malgré moi à la seule idée de la situation du pauvre « Antonio. Un si grand homme, si toutefois ce n'est point un « ange sous la forme humaine, se consumer dans un pays où

D'ailleurs, la phrase employée par Vasari, que le Corrège était devenu *si misérable qu'il ne pouvait l'être davantage*, ne signifie point *malheureux*, ainsi que quelqu'un de ses critiques l'a cru; mais économe et parcimonieux, qui renonce à la plupart des douceurs de la vie pour dépenser le moins qu'il peut. C'est ainsi que l'historien raconte, ou plutôt comme plusieurs le prétendent, qu'il débite la fable, qu'Antoine pouvant pendant l'été voyager en voiture, voyagea à cheval, et mourut peu de temps après. A cette accusation de pusillanimité et d'économie outrée, faiblesses auxquelles nous voyons quelquefois s'abandonner des hommes même fort riches, on répondrait mal en opposant la nomenclature des propriétés, et des ressources de la famille Allegri, ainsi qu'on l'avait fait avec un autre excès d'exagération. Attendons que M. le docteur Antonioli nous informe avec plus de précision des biens que le Corrège laissa; mais ne nous attendons point à ce que les biens s'élèvent au-dessus de la médiocrité. On connaît les paiements les plus considérables qui furent faits au Corrège: à San Giovanni, pour la coupole et la grande nef, il gagna 472 ducats d'or, ou sequins de Venise; et pour la coupole de la cathédrale, 350; sommes certainement assez considérables. Mais depuis 1520 jusqu'à 1530, ayant été occupé des esquisses et de l'exécution de ces vastes travaux, il ne put faire qu'un très-petit nombre d'autres choses,

« on devrait l'apprécier et le porter jusqu'aux nues, et où il est « peut-être destiné à mourir misérablement! » Cette lettre est citée par Malvasia, T. I, page 366.

Annibal exagerait aussi; car, les Pères Bénédictins, et tous les hommes de bon sens y apprécièrent le mérite d'Antonio.

et de peu d'importance. Sa célèbre *Nuit* lui fut payée 40 ducats d'or; le Saint-Jérôme auquel il travailla six mois, le fit vivre pendant cette moitié d'année en lui laissant 47 ducats d'or ou sequins de Venise de reste. Le temps qu'il employa à d'autres tableaux moins grands, et le prix qu'il en retira, auront été en proportion des précédents. Les deux qu'il peignit pour le duc de Mantoue, lui auront valu un peu plus; mais ce furent les seuls qu'il exécuta pour des souverains. Tous ces faits résumés, il n'est pas croyable, qu'après avoir fait déduction de la dépense des couleurs, des modèles, des valets, et de l'entretien de sa famille, il lui soit resté assez d'argent comptant, pour la laisser dans l'abondance.

Pour moi, quand j'admettrais comme réelle la pauvreté attribuée à ce grand homme, loin de croire lui faire honte, je croirais plutôt lui faire honneur; car, malgré les limites dans lesquelles la mauvaise fortune aurait dû nécessairement le resserrer, il ne cessa jamais de peindre avec un luxe qui n'a point d'exemple. Toutes ses peintures sont exécutées, ou sur le cuivre, ou sur le bois, ou sur les toiles les mieux choisis, et avec une véritable profusion d'outremer, de laque, des verds de la plus grande beauté; remarquables par la force de l'empâtement, plusieurs fois retouchées et perfectionnées, et presque toujours faites sans que la main les eût quittées qu'elles ne fussent entièrement finies; enfin, sans aucune de ces économies de temps ou d'argent que l'on peut reprocher à presque tous les autres. Or, si cette libéralité doit être regardée comme honorable, même pour un homme riche, qui cultiverait la peinture par goût, combien n'est-elle pas plus

louable encore dans un homme réduit à un état de médiocrité ? C'est à mes yeux la preuve d'une force d'ame, et d'un désintéressement dignes d'un véritable Spartiate. Cette remarque peut non-seulement servir de réponse au Vasari, qui blâma sans mesure l'économie du Corrège, mais elle peut encore être offerte, comme exemple, aux jeunes peintres qui se plaisent à nourrir des sentiments dignes d'une aussi noble profession.

Éducation de Corrège.

C'est une tradition à Corregio, qu'Antonio y avait reçu ses premières leçons de Laurent, son oncle, après lesquelles, au dire de Vedriani, il suivit à Modène l'école de Francesco Bianchi, surnommé le Frari, mort en 1510. Il paraît qu'il y apprit aussi l'art de modeler, lequel y brillait alors de tout son éclat. Aussi travailla-t-il ensuite, de concert avec Begarelli, à ce groupe de la Piété, à l'église de Sainte-Marguerite, où les trois plus belles figures sont attribuées au Corrège. Je crois même que ce ne fut point ailleurs, que dans cette ville si savante, qu'il affermit les bases de son style, et le caractère de solidité qui distingue ses productions. Il se montre, à la fois, géomètre dans la perspective, architecte dans les édifices, et poète dans les inventions si riantes et si gracieuses de ses tableaux. Cependant, les historiens, en considérant son premier style, veulent qu'il ait étudié à Mantoue, dans l'académie d'Andrea Mantegna ; mais la circonstance bien prouvée qu'Andrea était mort en 1506, détruit cette supposition. Il me paraît toutefois assez vraisemblable, qu'il avait emprunté ce premier style des ouvrages qu'Andrea laissa à Mantoue, et je trouve plusieurs raisons qui donnent de la force à cette conjecture.

J'ai parlé avec quelque étendue, du tableau de la Victoire, qui est le plus singulier des ouvrages de Mantegna; l'on en rencontre des imitations dans plus d'un ouvrage du Corrège, et la plus apparente est dans le Saint-Georges de Dresde. On s'étonne à cette vue, et l'on ne sait d'où faire provenir la source de ce goût si exquis que Corrège sut répandre dans ses toiles, dans son empâtement, dans le fini de ses peintures; mais on s'en rend très-bien raison, en le faisant dériver des exemples d'Andrea qui, dans ce genre, comme nous l'avons remarqué ailleurs, a surpassé tous les autres. Que l'on observe ensuite cette grace, cette hilarité, que Corrège imprima dans ses compositions, en y introduisant des effets de couleurs semblables à l'iris; cette étude savante de la perspective de bas en haut; cette foule d'enfants parés de toutes les graces de leur âge; enfin, ces fruits avec mille autres objets capables de plaire aux yeux, et l'on trouvera que son second style est comme un progrès, un perfectionnement du style de Mantegna; comme on reconnaît un progrès et un perfectionnement du style de Pérugin, et de Giovanni Bellini, dans les peintures de Raphaël et du Titien.

Ses premiers ouvrages.

A l'égard de ses études dans l'atelier de Mantegna, l'opinion la plus généralement reçue aujourd'hui, en Lombardie, est que Vedriani, trompé par l'identité de nom, avança inconsidérément qu'Andrea avait été le maître de Corrège, au lieu de dire que c'était Francesco, son fils, avec lequel on veut que l'Allegri ait travaillé en qualité ou de disciple ou de compagnon. Cette école était parvenue à un degré d'élévation très-remarquable : elle avait déja produit d'heureux essais

de la perspective verticale, et avait même été jusqu'à surpasser Melozio, ainsi que nous l'avons déja rapporté. Il n'y avait plus qu'un pas à faire pour arriver au style moderne, et ce pas, c'était le Corrège qui devait le franchir par son génie, comme le firent, dans toutes les écoles de l'Italie, les autres grands peintres de cette époque. En effet, il semble que les premiers efforts de l'Allegri tendissent à créer un style plus moelleux et plus large que n'était celui de Mantegna : quelques personnages, parmi lesquels se trouve M. l'abbé Bettinelli, en indiquent plusieurs tentatives qui eurent lieu à Mantoue. M. Volta, associé de cette académie royale, m'a assuré que le Corrège était nommé dans les livres de la fabrique de St-André, et on lui attribue, par cette raison, quelques figures qui sont hors de l'église; entre autres, une Vierge, qui est mieux conservée que le reste. Cette peinture, qui est un ouvrage de sa jeunesse, annonce toutefois que l'auteur sortait déja de l'aridité du quinzième siècle (1). J'ai vu aussi à Mantoue, chez M. l'abbé Bettinelli, un petit tableau dont la gravure est connue, et qui représente une Sainte-Famille : tout, dans cet ouvrage, si l'on en excepte quelque dureté dans les plis, se rapproche de la manière moderne. La galerie ducale de Modène renferme quelques madones du Corrège, qui doivent être rap-

(1) Il existe dans les mêmes archives un acte, dans lequel, Francesco Mantegna s'oblige à peindre hors de l'église. On peut supposer que l'Ascension qui est au-dessus de la porte soit de sa main, et que la Madone, qui semble être d'une main différente, soit du Corrège : souvent les maîtres employaient leurs élèves ou leurs auxiliaires, pour les ouvrages dont ils se chargeaient.

portées à cette époque; et l'on indique, dans des endroits divers, d'autres peintures du même auteur : parmi ces dernières, est un petit tableau du Rédempteur, prenant congé de la Vierge-Marie avant le commencement de la Passion. Cet ouvrage était à Milan, où l'abbé Carlo Bianconi l'avait reconnu pour authentique (1). Ceux des tableaux de l'Allegri, qui sont d'un mérite inférieur, doivent certainement être fort nombreux. La plupart, dispersés çà et là, sont méconnus ou regardés comme douteux, en raison même de leur quantité; car, Vasari a écrit de ce grand maître qu'il avait fait *beaucoup de peintures et de travaux de diverses espèces.*

Pourquoi donc ne trouvons-nous, dans les catalogues publiés, qu'un nombre très-limité de ses tableaux, quoiqu'ils fussent presque tous excellents? Pourquoi tout ce qui n'est point au-delà du merveilleux semble-t-il indigne de sa grande réputation? Et d'où vient qu'on lui conteste, ou que l'on révoque en doute, ou que l'on attribue à son école, tant d'ouvrages qui ne pourraient que faire honneur à son pinceau? Le même Mengs, qui a recherché avec soin jusqu'aux moindres vestiges de cet artiste, mais qui n'a laissé de côté qu'avec beaucoup de circonspection les peintures que l'on dispute à l'auteur, n'a reconnu qu'un seul tableau de son premier style; et c'est le St-Antoine de la galerie de Dresde, qu'il peignit avec St-François et la Vierge-Marie à Carpi, en 1512, à l'âge de dix-huit ans (2).

(1) Cet abbé Bianconi, amateur éclairé, surtout en matière de gravure, et fort habile aussi à faire des portraits à la plume, a cessé de vivre au commencement de 1802.

(2) Tiraboschi a formé la même conjecture, et il en donne

Mengs conclut de la sécheresse qui était notable daus ce tableau, et du moelleux qui caractérisait les autres, que Corregio avait fait un passage soudain de son premier style à un second, et il essaya d'en découvrir la cause ignorée. Il soupçonna donc qu'il y avait quelque chose de vrai dans ce qu'avaient avancé d'abord *de Piles*, dans ses *Dissertations*, puis Resta, et quelques autres, contre l'autorité de Vasari (1), que le Corrège avait été à Rome, et qu'après y avoir étudié le style ancien, puis celui de Raffaello, de Michel-Ange, et les perspectives de bas en haut produites par Melozio, il était retourné en Lombardie avec un goût tout différent de celui qu'il avait apporté à Rome.

Si le Corrège avait vu Rome.

Cet habile homme expose, cependant, sa conjecture avec timidité, et laisse non-seulement au lecteur la liberté de soutenir l'opinion contraire dans ce problême, mais encore lui insinue les moyens de la soutenir, en s'exprimant de la manière suivante. « S'il ne « vit point les modèles antiques (et l'on peut ajouter, « les ouvrages des deux plus célèbres peintres modernes), « comme on peut les voir à Rome, il les aura vus du « moins comme on peut les voir à Modène et à Parme. « Il suffit à un grand génie d'entrevoir une chose pour « qu'il conçoive l'idée de ce qu'elle doit être. » Il ne sera point difficile à ceux qui ont parcouru cet ouvrage de trouver des exemples qui confirment cette proposition. Titien et le Tintoret firent plus avec l'aide des modèles de plâtre, que d'autres qui dessinèrent des

des raisons qui sont des vérités plutôt que des vraisemblances.

(1) Ortensio Landi avait aussi écrit, dans ses observations, que le Corrège *mourut jeune sans avoir vu Rome.*

Tiraboschi.

statues. Baroccio, qui n'avait vu qu'en passant quelque tête de Corregio, devint célèbre en s'attachant au style de ce dernier. Et s'il est permis d'emprunter ici aux sciences un exemple de tout ce que peut un génie supérieur, Galilée, en voyant seulement l'oscillation d'une lampe dans une église de Pise, conçut les principes du mouvement et le système de la nouvelle philosophie. C'est ainsi que des causes légères purent inspirer l'idée d'une manière nouvelle à ce grand homme, dont le génie, dès le temps de Vasari, était *admiré comme quelque chose de divin.* Les ouvrages les plus parfaits d'Andrea purent même faire davantage que lui donner une légère impulsion; ils lui en imprimèrent peut-être une très-forte. A ce premier stimulant se joignirent et les collections d'objets d'antiquité qu'il avait eues sous les yeux à Mantoue et à Parme, et les ateliers des Mantegni et de Begarelli, si riches de plâtres et de dessins, et ses liaisons avec des artistes qui avaient été à Rome, comme Munari et Jules lui-même; enfin, les progrès du siècle, qui, dégoûté de l'ancienne mesquinerie, tendait de tous côtés à produire des contours plus pleins, plus moelleux, plus légers. Tous ces secours réunis facilitèrent la marche du Corrège dans le chemin qu'il avait à parcourir; mais ce qui l'aida le plus, fut son grand génie : ce puissant ressort le dirigeait, et le conduisit à observer la nature, des mêmes yeux avec lesquels les Grecs anciens et les Italiens illustres des temps modernes l'avaient observée. Souvent les hommes supérieurs, sans être avertis l'un par l'autre, ont battu les mêmes sentiers; et *quâdam ingenii divinitate*, suivant l'expression de Cicéron, *in eadem vestigia incurrerunt.*

Je ne m'appesantirai pas davantage ici sur cette question, à laquelle j'aurai occasion de revenir quelques pages plus loin. Il nous reste maintenant à examiner si l'Allegri passa d'une manière soudaine à ce nouveau style, ou si ce fut par gradation.

Progrès vers un style meilleur.

Je regrette que le chevalier Mengs n'ait point vu quelques peintures à fresques, faites par Antonio dans sa première jeunesse, à Corregio même, pour la marquise Gambara, et lesquelles ont péri depuis lors; il en aurait certainement tiré de nouvelles lumières pour nous instruire. Je voudrais du moins qu'il eût eu connaissance de deux tableaux d'Antonio, faits dans sa patrie et découverts dans ces derniers temps. Il y aurait peut-être trouvé ce milieu qui doit exister entre le St-Antoine et le St-Georges de Dresde. Le premier a été regardé comme douteux par le Tiraboschi, car on n'a point de document authentique en vertu duquel on puisse le reconnaître comme une production du Corrège. Pour moi, il me semble qu'il n'y a point de raison de refuser de le croire, jusqu'à ce que de fortes preuves, ou l'autorité de quelques professeurs expérimentés, puissent démontrer le contraire. Ce tableau était autrefois à l'oratoire de la Miséricorde, et l'on en conserve d'anciennes copies dans plusieurs maisons de Corregio. On y remarque un très-beau paysage avec quatre saints; St-Pierre, Ste-Marguerite, la Madeleine, et un autre Saint (1), que je crois être Raimond.

(1) Tiraboschi en donne une autre description à la page 257, et il semble qu'il confond l'ancien original avec la copie qui depuis long-temps est placée sur l'autel, et qui, elle-même, est

Le St-Pierre offre quelque ressemblance avec celui que fit Mantegna, dans l'Ascension de St-André, que nous avons rappelé, il n'y a pas long-temps; l'aspect des arbres et du terrein est tout-à-fait conforme à la manière d'Andrea. Ce tableau, noirci par les lumières des lampes ou des cierges, ou, comme quelques-uns le soupçonnent, par un vernis dont on l'a couvert exprès pour en diminuer en apparence la valeur, et empêcher qu'on ne l'enlevât, a été depuis ôté de l'autel comme inutile, et remplacé par une copie, dans laquelle une Ste-Ursule a été substituée à la quatrième figure. L'original fut ensuite acheté par M. Antonio Armanno, l'un des plus grands connaisseurs en estampes qui ait existé de nos jours, et non moins habile à évaluer les productions des grands artistes qu'à les restaurer. En travaillant avec persévérance pendant une année, il parvint à enlever de ce tableau l'espèce de voile qui le couvrait, et il est redevenu si beau, que tous les étrangers instruits se pressent en foule pour l'admirer. Ils assurent qu'il a plus de moelleux que le St-Antoine de Dresde, et qu'il est cependant encore loin du Saint-Georges, et des autres peintures d'un égal mérite.

Ce fut vers le même temps que l'Allegri peignit à

altérée dans la couleur. Nous espérons être encore mieux informés à l'égard de cette peinture, par le moyen de M. le docteur Antonioli, auquel nous devons plusieurs éclaircissements qu'il nous a donnés dans ce lieu même, et qui sont insérés dans ce chapitre. (*a*)

(*a*) On croit devoir ajouter ici, à propos du saint Raimond dont il est question dans ce tableau, que le texte italien l'appelle *San Raimondo non nato;* expression qui désigne un enfant venu au monde par l'opération césarienne.

Corrège, pour l'église des Conventuels, une *ancona*, c'est-à-dire, une espèce d'autel en bois, avec trois peintures. Il paraît que les deux tableaux précédents lui valurent d'être chargé de ce travail; car on lit dans le contrat de vente, qu'il n'avait alors que vingt ans, et cependant on lui accorda, comme aux plus habiles peintres, le prix de cent ducats d'or, ou de cent sequins. Il y a représenté Saint-Barthelemi et Saint-Jean, chacun d'un côté (1); puis, dans le tableau du milieu, un Repos de la Sainte-Famille, pendant la fuite en Égypte, en y ajoutant un St-François. Ce petit tableau ayant vivement frappé François I, duc de Modène, il envoya Boulanger, sous le prétexte d'en faire une copie, avec l'ordre d'enlever l'original et d'y substituer cette même copie. Le prince répara plus tard le tort qu'il avait fait aux religieux par cette infidélité, en faisant don de quelques terres à leur couvent. On croit que le tableau fut envoyé depuis à la famille de Medicis, et que celle-ci donna en échange à la maison d'Este, le Sacrifice d'Abraham, d'Andrea del Sarto. La vérité est que ce Repos d'Égypte se trouvait, dès le siècle passé, dans la galerie royale de Florence, et qu'il y est vanté comme un tableau original, par Barri, dans son *Voyage pittoresque*; mais avec le temps, il

(1) Ces deux saints avaient déja été enlevés de l'autel et il n'en reste point de copies dans l'église de St-François. Celle de Boulanger est dans le couvent: on voit qu'elle a été faite à la hâte et sur une mauvaise impression; d'ailleurs, elle n'est ni très-exacte, ni bien conservée. Elle est néanmoins précieuse pour l'histoire du Corrège et de ses variations de style, et elle semble prouver que, si l'autel était de bois, la peinture était amovible et faite sur toile.

perdit de son prix, comme étant au-dessous de ce que le Corrège avait produit de plus parfait : il changea même de nom, et fut désigné par les uns, comme un Baroccio, par les autres, comme un Vanni. M. Armanno, que nous avons nommé un peu plus haut, et qui se rappelait la copie restée à Correggio, découvrit ce trésor caché. On en contesta d'abord l'originalité, s'appuyant principalement sur ce que l'Allegri l'avait peint sur bois, tandis que le tableau de la galerie Médicis est sur toile. Le doute cessa lorsqu'on eut produit la copie de Boulanger, qui est sur toile également; et il est incontestable que, si l'original eût été peint sur un panneau de bois, le copiste n'aurait pu tromper ces religieux, en mettant à la place une peinture sur toile. La vraisemblance prend encore plus de force, lorsqu'on réfléchit qu'aucune autre galerie n'a jamais produit un Repos semblable, qui puisse donner lieu de disputer à Florence la possession de l'original, ainsi qu'on l'a fait et qu'on le fait encore tous les jours, par rapport à des tableaux répétés en plusieurs endroits. D'ailleurs, on le reconnaît assez pour une création, aux traits du pinceau, aux restes d'un vernis qui était particulier à l'auteur, et au ton de la couleur, comparé avec celui des tableaux de Parme. Ce tableau a donc été déclaré légitime par plusieurs habiles connaisseurs en peinture, entre autres, par M. Gavino Hamilton, dont l'opinion est d'un très-grand poids. Tous, cependant, s'accordent à dire que cet ouvrage offre un milieu entre le premier et le second style de l'auteur; car, lorsqu'on le compare avec l'autre Repos, qui est à Parme, au St-Sépulchre, et que l'on appelle vulgairement *la Madone de l'Écuelle*, on y reconnaît

la même distance, qu'entre les peintures de Raphaël, à Città di Castello, et ses peintures de Rome. Cette disparité a été notée, dans le fort de la dispute, par quelques professeurs d'une grande autorité, qui dirent que le tableau de Médicis était en partie conforme au style du Corrège (et à son style le meilleur), et en partie absolument différent.

Le chevalier Mengs fait mention de deux autres tableaux qui peuvent entrer dans la même cathégorie. L'un, est le *Noli me tangere*, qui est passé de la maison Ercolani à l'Escurial; l'autre, est une Vierge-Marie, en adoration devant l'Enfant-Divin, qui est dans la galerie de Florence; tous les deux d'un goût si pur, que Mengs ne le retrouvait dans aucun autre des tableaux les plus sublimes de Corrège. On peut y ajouter le Marsyas des marquis Litta, à Milan, et quelques autres ouvrages d'Antonio, insérés par Tiraboschi dans son catalogue, qui est le plus riche de tous. Enfin, il paraît que l'on doit admettre, à l'égard de ce peintre, un milieu entre la manière qu'il se fit, comme élève, et celle qu'il perfectionna étant déja maître. Je regarde comme certain ce que j'ai entendu dire plusieurs fois, que Corrège avait essayé successivement plusieurs styles avant de se fixer à celui qui le distingue particulièrement, et c'est là raison pour laquelle des observateurs ont cru reconnaître plusieurs peintres dans divers ouvrages sortis de son pinceau. Il avait dans l'imagination une idée de la beauté et de la perfection qu'il avait empruntée en partie à d'autres artistes, et tirée, en partie, de son propre fonds; idée qu'il n'était pas possible de mûrir sans beaucoup de temps et beaucoup de travail. Il fut donc obligé d'imiter les physiciens, qui font une mul-

titude d'expériences et tentent cent routes diverses, avant de découvrir une vérité qu'ils ont en vue.

Dans un passage opéré graduellement et par un auteur qui, dans chacun de ses ouvrages, faisait des progrès marqués, il n'est point facile de déterminer les limites d'un nouveau style. J'ai déja vu à Rome un petit tableau fort beau, qui représente d'un côté la Capture de J.-C. dans le Jardin des oliviers, et de l'autre le chaste Joseph fuyant, et laissant son manteau; ouvrage dont l'original est en Angleterre, et dont on voit une copie à Milan, chez le comte de Keweniller: le petit tableau de Rome, portait en caractères anciens la date de 1505; date évidemment fausse. On en trouve une plus certaine dans les Noces de Sainte-Catherine, chez le comte Brull, autrefois premier ministre du roi de Pologne; ce tableau est tout-à-fait conforme à celui qui est à Capomonte : on y lisait la date de 1517. Il est à croire que dans cette année, qui était la vingt-troisième de l'auteur, il avait déja commencé à donner plus de perfection à son style, puisque vers 1518, ou 1519, il fit, à Parme, la peinture qui subsiste encore dans le monastère de Saint-Paul. Cette dernière, après de longues disputes, a été dernièrement reconnue pour *une des compositions les plus spirituelles, les plus grandioses, et les plus savantes qui soient jamais sorties de ce divin pinceau.* Elle a été expliquée, et sa véritable date a été indiquée dans un opuscule du savant P. Affò; opuscule très-précieux pour l'histoire. On y voit comment le Corrège parvint à imiter les anciens avec les seuls secours qu'il eut à Parme, et comment on peut répondre aux difficultés très-graves qui naissent du silence de Mengs, lequel, ayant vu cet

Nouveau style du Corrège.

ouvrage, ne le nomma point parmi ceux d'Antonio. On y resout encore cette autre question; comment dans une maison religieuse il avait pu peindre une Chasse de Diane, avec une foule de petits amours qui l'accompagnent, et tous les autres sujets profanes qu'il représenta dans le même lieu, où sont distribuées, sur plusieurs cintres de lunettes, les Graces, les Parques, les Vestales occupées à leur sacrifice, Junon nue, et suspendue dans les airs telle qu'Homère la décrit dans le quinzième chant de l'Illiade; enfin, d'autres images semblables qui paraissent peu convenables à l'ornement d'un cloître. Mais l'étonnement cesse lorsqu'on apprend que ce lieu fut la résidence d'une abbesse, dans un temps où le monastère de Saint-Paul n'était point assujetti à la clôture; où chaque abbesse était créée à vie, exerçait sa juridiction sur des terres, sur des châteaux, et dont l'existence, à peu près séculière, était hors de toute dépendance de l'évêque; abus qui était presque universel à cette époque, ainsi que l'observe Muratori (*). Cette peinture fut commandée par une Donna Giovanna de Plaisance, qui gouvernait alors ce couvent; et tout ce qui se trouve d'érudition dans la peinture, et dans les inscriptions qui l'accompagnent, fut vraisemblablement suggéré au peintre par Giorgio Orselini, littérateur célèbre, qui avait une fille parmi ces religieuses. Il me suffit d'avoir indiqué ici cette dissertation qui est l'une des plus profondes, et en même temps des plus ingénieuses que j'aie jamais lues. Du reste, les peintures seront gravées par M. Rosaspina, après celles de San Giovanni, que par une noble

(*) *Diss. sopra le antichità ital.*, T. III, page 332.

entreprise du savant P. abbé Mazza, il s'occupe à buriner pour la gloire des beaux-arts, et pour celle de son nom.

Cette tâche si merveilleusemet remplie, à St-Paul, par le Corrège, lui valut la protection des PP. du Montcassin, qui le choisirent pour l'exécution des grands travaux de l'église de San Giovanni, lesquels furent conçus dès l'an 1520 (1), et terminés en 1524, comme on le voit dans les archives du couvent. Outre une multitude d'ouvrages moins importants, il y orna la tribune qui fut abattue depuis pour agrandir le chœur; et après que l'on en eut construit une autre, cette dernière fut peinte par l'*Aretusi*, comme nous le raconterons ailleurs. En démolissant la tribune, on conserva le Couronnement de la Vierge, qui était le morceau principal de cette fresque, et que l'on voit aujourd'hui dans la bibliothèque royale; puis plusieurs Têtes d'anges qui ont aussi été sauvées de cette démolition, sont conservées dans le palais Rondanini, à Rome. On retrouve aujourd'hui de la main du Corrège, dans une chapelle de l'église de San Giovanni, deux tableaux qui sont vis-à-vis l'un de l'autre; une Déposition de croix, et le Martyre de Saint-Placide, peints sur toile faite exprès, comme quelques uns des tableaux de Mantegna. Hors d'une autre chapelle, est un St-Jean

Coupoles du Corrège.

(1) Tiraboschi n'a trouvé aucun ouvrage authentique d'Antonio depuis la dix-septième jusqu'à la vingtième année du seizième siècle, ce qui a donné lieu au nouvel annotateur de Vasari, de supposer que le Corrège avait passé trois ans à Rome en qualité d'aide de Raphaël, après la mort duquel, Antonio retourna en Lombardie, l'an 1520. Mais ce système est détruit par les époques que nous avons indiquées.

évangéliste, figure du style le plus sublime. On y voit, enfin, la grande coupole, où Antonio représenta l'Ascension de Jésus, vers son père, en présence des apôtres, dont l'attitude exprime l'adoration et l'étonnement. Cet ouvrage, si l'on considère la proportion et les raccourcis des figures, leur nu, leurs vêtements, l'ensemble de toute cette grande action, ce fut dans son genre un miracle de l'art qui n'avait point d'exemple; car le terrible Jugement de Michel-Ange, n'existait point encore au Vatican (1).

Cependant, quelque merveilleuse que fût cette peinture, elle cède encore la prééminence à une autre que le seul Corrège pouvait faire supérieure à la pre-

(1) Il faut remarquer que le Ratti, persuadé que Corrège avait été à Rome, en trouve une preuve dans certaines figures de ce Jugement, imitées par l'Allegri, *avant que Michel-Ange les peignît.* On peut accorder autant de poids à la conjecture qu'il fonde sur quelques figures de Raphaël, qu'il s'imagine reconnaître dans le Corrège, comme si ces deux peintres n'eussent point consulté une même nature. Le P. della Valle, que nous avons encore cité dans le troisième livre (T. II, page 118.), a écrit quelque chose de semblable. Combien il nous est facile de nous égarer, lorsque l'avidité de faire des découvertes, et d'expliquer des faits anciens, nous fait abandonner les lumières de l'histoire, et suivre une pure conjecture, moins parce qu'elle est solide, que parce qu'elle est nouvelle, et qu'elle nous appartient! Mais ce vice, qui a commencé à devenir de mode vers la moitié du dix-huitième siècle, et qui n'a cessé de faire des progrès, au grand préjudice des lettres et de la religion, ne pourra pas être applaudi long-temps dans le dix-neuvième. Celui-ci, rappelé à l'amour de la vérité, qui ne s'éteint jamais entièrement, reviendra sur ses pas pour la retrouver : et l'une de ses plus sérieuses études, sera de dégager l'histoire profane et l'histoire sacrée, des sophismes par lesquels on s'est efforcé d'y répandre la confusion.

mière; et c'est celle de la cathédrale de Parme, qui a pour sujet l'Assomption de la Vierge, et que l'auteur termina en 1530. Elle est incomparablement plus vaste que la précédente, et il a aussi placé dans le fond, suivant l'usage reçu, les apôtres représentés dans une attitude pieuse et contemplative; mais ils sont néanmoins tout-à-fait différents des premiers. Dans la partie supérieure il figura une foule innombrable de Bienheureux, groupés et séparés dans l'ordre le plus admirable; puis une multitude d'Anges, les uns plus grands, les autres plus petits, mais concourant tous à l'action; les uns soutenant et secondant le vol majestueux de la Vierge, d'autres jouant des instruments et dansant, ou célébrant ce triomphe par leur chants, par leurs applaudissements, d'autres tenant des flambeaux, ou brûlant des parfums. Il y a dans tous ces visages une beauté, une joie, un air de fête, et une si brillante lumière est répandue dans tout l'ensemble, que l'aspect de cette peinture, quoiqu'elle ait été fort endommagée, produit une espèce de ravissement qui transporte l'ame: il semble que l'on s'élance vers le ciel. Ces grands ouvrages contribuèrent beaucoup à lui faire agrandir sa manière, de même que les salles de Raphaël avaient contribué à l'élévation de son style. Le Corrège en se livrant à ces importants travaux, parvint bientôt au faîte du talent dans la profession difficile de peintre de fresque; cet ouvrage gagne à être vu de près. C'est alors qu'on y distingue la hardiesse et la fermeté du pinceau; et les détails qui, de loin, y produisent tant d'effet, sont indiqués au moyen d'un petit nombre de traits; enfin, il semble que ce n'ait été qu'un jeu pour le peintre, de nuancer ce coloris,

et de produire cette harmonie qui réunit tant d'objets divers en un seul. Après avoir terminé la coupole de la cathédrale, cet artiste vécut encore quatre ans, et dans cet intervalle, il ne commença même point la peinture de la tribune qu'il s'était engagé à faire et dont il avait en partie reçu le prix; lequel fut depuis restitué à la fabrique de cette église par ses héritiers. On conjecture que les marguilliers lui firent éprouver quelque dégout; car le Sojaro, invité à peindre à la Steccata, fit des difficultés, et prit certaines précautions, *ne voulant point être à la discrétion de tant de cervelles; et vous savez*, écrivit-il à son ami, *ce qui a été dit au Corrège dans la cathédrale.* Ce fut sans doute quelque parole dure qui le blessa et le découragea en même temps. En effet, on raconte qu'un marguillier désapprouvant la petitesse de ses figures, eut la sottise de lui dire : *Vous nous avez fait là un plat de grenouilles.* Mais le Corrège aurait pu se consoler facilement d'une pareille impertinence; car un marguillier n'était point toute la ville de Parme.

Portraits du Corrège. Il mourut donc quatre ans après dans sa patrie, sans avoir entrepris cet ouvrage, et sans laisser de lui-même aucun portrait qui ne fût point sujet à contestation. L'éditeur du Vasari, à Rome, en produit un d'un homme vieux et chauve, qui ne peut convenir à Antonio, âgé seulement de quarante ans lorsqu'il mourut. Il est tiré d'une collection de dessins du *P. Resta*, qu'il a intitulée, *Galerie portative*, et dont le chevalier Tiraboschi, puis le P. della Valle, ont parlé comme d'une chose perdue; cependant elle est dans l'Ambrosienne, et, parmi les autres dessins, elle en contient

un que Resta, dans les notes qu'il a pris soin d'y ajouter, appelle la *Famille de Corrège.* Il prétend qu'il est composé du portrait de ce grand maître, de celui de sa femme et de ses enfants, qui sont, d'après ce dessin, une fille et trois garçons mal vêtus et sans chaussures; mais ce dessin offre plus d'une apparence de fausseté; la plus évidente, a pour objet les membres mêmes de la famille; car, Antonio avait eu un fils et trois filles, dont deux moururent en bas âge, comme on le conjecture. Le portrait qui est à Turin, à la *Vigne de la Reine*, et qui a été gravé depuis par l'habile Valperga, porte une inscription cachée en partie par le cadre; mais j'y ai lu *Antonius Corrigius f.* (c'est-à-dire *fecit*). Ce premier indice semble annoncer que l'on ne doit point croire, ainsi que quelques-uns l'ont fait, que ce soit l'image du Corrège; et l'on peut tirer un autre indice de la manière dont l'inscription est écrite en grandes lettres, et dans un espace qui occupe toute la longueur de la toile; manière qui fut souvent mise en usage dans les portraits pour indiquer le sujet peint, et non pour indiquer le peintre. On lit dans les Mémoires de Ratti, qu'un portrait qui fut envoyé de Gênes en Angleterre avec un écrit au revers, passait pour être le portrait de M. Antonio de Corrège, peint par *Dossa*, *Dossi.* Je n'ai point de preuves suffisantes, pour affirmer que l'inscription ait été mise plusieurs années après, ainsi qu'on l'a fait dans plus d'une occasion, en imitant avec exactitude les caractères anciens. Je remarque seulement que M. Antonino de Corrège, est aussi le nom d'un célèbre miniaturiste, duquel je m'occuperai lorsqu'il en sera temps, et qui parcourut toute l'Italie au temps de Dosso. Quant au portrait

du Corrège, fait par *Gambara*, dans la cathédrale de Parme, on ne doit en parler que comme d'un conte populaire. Je conclus cependant qu'il y a quelque apparence de vérité dans ce que dit le Vasari, que ce divin artiste ne pensa point à transmettre ses traits à la postérité, parce qu'il n'avait point de lui-même l'opinion qu'il lui était permis d'en avoir, et qu'il joignait à toutes ses grandes qualités une modestie incomparable, qui honore l'histoire de son art. Les vies des peintres grecs, Zeuxis, Parrhasius, Apelles, décrites par le Dati, nous retracent, pour ainsi dire, plus d'exemples d'orgueil, que de chefs-d'œuvre de peinture.

Analyse de son style.

Le chevalier Mengs analysa la dernière et la plus parfaite des manières de Corrège, aussi bien que celles de Titien et de Raphaël, et dans ce triumvirat de la peinture, il donne la seconde place à Antonio après Raffaello, en observant que ce dernier avait peint d'une manière plus exquise les effets des passions, quoiqu'il fût demeuré inférieur quant aux effets extérieurs des corps. Le Corrège fut plus habile en ce genre qu'on ne saurait le croire. Parvenu au moyen de la couleur, et plus encore au moyen du clair-obscur, à introduire dans ses peintures un beau idéal, qui surpassât le beau de la nature, il sut charmer, dès le premier coup d'œil, tous les plus grands connaisseurs, en leur faisant oublier tout ce qu'ils avaient vu de plus rare. Le St-Jérôme, qui est maintenant dans l'académie de Parme, a surtout été honoré d'une multitude d'éloges de ce genre. L'Algarotti, en le voyant, fut sur le point de le préférer à toute autre peinture, ainsi qu'il le raconte lui-même, et de dire du fond de son cœur au Corrège: *C'est toi seul qui me plais.* Annibal Carrache lui-

même, en voyant ce tableau, et quelques autres de la même main, proteste, dans la lettre déja citée, à son cousin Louis, qu'il ne les changerait point contre la Ste-Cécile de Raphaël, qui était et qui est encore à Bologne (*a*). L'on ne peut contester, en effet, que la peinture, élevée par Michel-Ange au faîte du grandiose, portée par Raphaël au plus haut degré de l'expression et de la grace naturelle, et qui devait à Titien de posséder les tons les plus vrais du coloris, n'ait reçu du Corrège un surcroît d'élévation; ce qui, selon Mengs, acheva de la perfectionner, en ajoutant à la grandeur et à la vérité une certaine élégance, et comme on l'a dit, un goût qui tendait à satisfaire à la fois les yeux et la sensibilité du spectateur.

Dessin du Corrège.

Antonio ne parvint cependant point, quant au dessin, à cette profondeur de savoir que l'on remarque dans le Buonarroti; mais il fut si grand, et en même temps le choix de ses formes fut si exquis, que les Carraches eux-mêmes le prirent pour modèle. Je sais qu'Algarotti ne le trouve pas toujours exact à indiquer les lignes de ses contours; mais je sais aussi que Mengs l'a défendu avec beaucoup de chaleur contre cette accusation. On ne remarque point dans son dessin la même variété de lignes que dans celui de Raphaël et des anciens; car Antonio s'attacha toujours de tout son pouvoir à éviter la ligne droite et les angles, et à conserver une continuelle ondulation de lignes, tantôt convexes et tantôt concaves: du reste, on veut que ce soit en cela même que consiste en grande partie sa grace, de sorte que Mengs, presque incertain dans sa décision, tantôt l'applaudit, et

(*a*) Ce tableau a été vu depuis dans la galerie du Musée de Paris. (N. du T.)

tantôt l'excuse sur ce point. Il le loue au-delà de toute mesure pour le dessin des draperies, aux masses desquelles il apporta plus de soin qu'aux plis en particulier. Le Corrège est d'ailleurs le premier qui ait fait entrer dans l'idée générale de la composition, le choix des étoffes, soit qu'il voulût les faire servir à produire des contrastes, ou leur donner un caractère d'uniformité, ouvrant ainsi une route nouvelle pour faire ressortir les plus simples détails dans les grands ouvrages. Ses têtes d'adolescents, surtout, et ses têtes d'enfants, sont très-remarquables; et elles sourient avec un naturel, avec une simplicité telles, qu'elles égaient et obligent en quelque sorte à sourire avec elles (1). Chacune de ses figures a un caractère original; genre de mérite dû à l'incroyable variété des raccourcis qu'il savait si habilement maîtriser. Il est rare d'y rencontrer une tête qui ne soit vue d'en haut, ou d'en bas; non moins rare d'y voir une main, et je pourrais dire, un corps, qui ne se ploie avec une grace qui paraît sans exemple. En faisant des figures de bas en haut, écueil que Raphaël a évité, il surmonta toutes les difficultés qui restaient encore à vaincre après Mantegna; ainsi, ce fut par lui que cette partie de la perspective atteignit sa pleine maturité.

Coloris. Son coloris s'accorde avec ce choix et cette grace de dessin; car, Jules Romain soutient que ce coloris était le meilleur qu'il connût, et il ne s'offensa point de ce que le duc de Mantoue, voulant faire un présent

(1) C'est une expression d'Annibal Carrache. Il dit ailleurs : « Cette naïveté me charme; j'aime cette candeur qui est plus « vraie qu'apparente : c'est la nature même; elle n'est ni factice « ni outrée. »

de tableaux à Charles-Quint, lui préféra le Corrège pour les exécuter. Lomazzo lui donne un éloge non moins flatteur, en déclarant qu'il est plutôt unique encore, que rare, parmi les coloristes. Aucun peintre n'a été plus soigneux dans la préparation des toiles qu'il couvrait d'une petite quantité de plâtre, par-dessus lequel il peignait, sans rien épargner, ni pour la qualité des couleurs, ainsi que nous l'avons dit, ni pour la quantité (1). Il se rapproche de Giorgione pour l'empâtement de ses couleurs, et de Titien pour le ton; mais, à l'égard de la dégradation, Mengs le juge encore plus habile. Il mit, en outre, dans son coloris, un luisant qu'il est rare de trouver chez d'autres peintres; on croirait voir les objets dans un miroir; et lorsque le soir, la chûte de la lumière fait perdre aux

(1) Un professeur qui eut occasion de restaurer quelque peinture du Corrège, et d'analyser son coloris, disait qu'il répandait par-dessus le plâtre une couche d'huile cuite; il peignait ensuite avec un fort empâtement de couleurs, en y ajoutant deux tiers d'huile et un de vernis; que les couleurs devaient être choisies et épurées avec soin, et dégagées surtout des sels qui, avec le temps, rongent et détruisent les peintures, et que rien ne contribuait davantage à les épurer que l'usage indiqué de l'huile cuite, laquelle en absorbe les parties salines. Il croyait en outre, que le Corrège rechauffait ses tableaux au soleil ou au feu, afin que les couleurs se mélassent mieux ensemble, et qu'elles se répandissent avec une telle égalité qu'elles parussent plutôt fondues que posées. Quant à ce luisant, qui toutefois ne refléchit point les objets, et quant à la solidité de la superficie, solidité comparable à celle des tableaux grecs, (Voy. T. I, page 89.) ce même professeur en cherchait la raison dans quelque vernis substantiel, inconnu aux Flamands eux-mêmes, dont le coloris est luisant et gai, mais point aussi solide.

autres peintures une partie de leur vigueur, les siennes prennent en quelque sorte de la force, et semblent, comme le phosphore, triompher de l'obscurité de la nuit. Nous n'avons point d'idée, dans la peinture régénérée, du vernis que Pline célèbre dans Apelles; ou si nous en avons quelque notion, nous la devons au Corrège. Plusieurs connaisseurs auraient desiré plus de délicatesse dans ses carnations, quoique chacun doive convenir qu'il les varia merveilleusement selon l'âge et selon les sujets, et qu'il sut leur donner, je ne sais quoi de moelleux, de substantiel et d'animé, qui les rend semblables à la nature même.

Lumières et ombres.

Mais, sa force, son habileté, sa suprématie, à l'égard de tous les peintres qui nous sont connus, réside particulièrement dans l'intelligence des lumières et des ombres. Comme la nature ne nous présente pas toujours les objets avec la même force de lumière, mais qu'elle les varie selon les superficies, les oppositions, et les distances; de même, le Corrège sut exprimer une gradation qui s'accroît, ou diminue insensiblement selon les circonstances; chose si nécessaire dans la perspective aérienne, pour laquelle il se fit tant admirer, et si favorable à l'harmonie. Il obtint les mêmes effets, à proportion, dans les ombres, et sut reproduire si finement dans chacune le reflet de la couleur voisine, que, malgré cet usage si répété des ombres, il ne paraît jamais monotone; tout y est varié. Son grand art, en ce genre, se manifeste, surtout, dans la Nuit de la galerie de Dresde (1). Le même lieu renferme sa Madeleine couchée dans l'intérieur d'une grotte; et ce tableau

(1) D'autres l'appellent avec plus de justesse, *le commencement du jour*.

qui est d'ailleurs d'une petite dimension, offre des effets et des oppositions si habilement ménagés, qu'il fut évalué, lors de sa vente, jusqu'à vingt-sept mille écus.

Ainsi, le Corrège, au moyen de son clair-obscur, donna non-seulement à ses figures une rondeur et un moelleux incomparables, mais il réussit à caractériser tout l'ensemble de sa composition par un goût qui était inconnu avant lui : nul n'avait encore appris, comme lui, à distribuer les masses des clairs et des ombres, avec un art tout-à-fait conforme à la nature, quant au fond; mais tout y est idéal, quant aux choix et à l'effet. Il parvint à cette grande perfection par la même route qu'avait parcouru Michel Ange, c'est-à-dire, en faisant des modèles en argile et en cire, dont on dit avoir trouvé quelques fragments dans la cathédrale, il y a peu d'années. On a même répandu confusément le bruit qu'en travaillant dans cette ville, il employa aussi le Begarelli, artiste habile dans l'art de modeler, et qu'il le faisait vivre à ses dépens.

Invention, composition, expression.

Ce grand génie de l'Allegri imprima ses traces dans toutes les autres parties de la peinture, mais pas toujours également. Il inventait heureusement, mais il manqua par fois à l'unité, en représentant une même histoire en plusieurs actions; c'est ainsi que dans la Fable de Marsyas, qui est dans le palais Litta, à Milan, il a figuré, en différents groupes, les circonstances de la dispute de ce Satyre avec Apollon, puis, Minerve le livrant au supplice, et le supplice même. Il me semble la même répétition dans la Fable de Léda, faite pour Charles-Quint. Le peintre y a figuré deux fois le cygne qui, peu à peu, s'apprivoise auprès d'elle, et dans un

troisième groupe, est parvenu à la posséder. Du reste, ses compositions peuvent être comparées, pour la plupart, aux poésies d'Anacréon, où de petits amours, (et dans les sujets sacrés, de petits anges), forment des tableaux enchanteurs. Dans sa peinture de St-Georges, par exemple, ils se jouent autour du casque et de l'épée du Saint. Dans celle de St-Jérôme, un ange indique au Seigneur le livre de ce grand docteur de l'église, et un autre approche de ses narines, le vase découvert qui renferme les parfums de la Madeleine. On voit quel fut le mérite de Corrège, quant à l'art de composer, dans la coupole dont nous avons parlé plusieurs fois. Il semble que l'architecture y soit faite pour la composition, et non pas celle-ci pour la première. Il se plaisait à marquer des oppositions, et dans les figures, et dans leurs détails; cependant, il n'y mit jamais d'affectation, et se garda de les porter au point où on les a vu pousser par d'autres, au préjudice de la bienséance et de la vérité. Il posséda le talent de l'expression, et peut-être d'une manière qui n'a point d'exemple, dans les sujets tendres. Telle est l'image de la Madeleine, s'inclinant pour baiser les pieds de l'Enfant-Jésus, et dont les traits et l'attitude rassemblent toutes les beautés répandues ça et là par les artistes dans leurs ouvrages, selon les remarques développées au long par Mengs. Aussi, cette Madeleine mérite qu'on lui fasse l'application de ce vers :

Omnibus una omnes surripuit Veneres.
CATUL.

Antonio n'exprima pas d'une manière moins admirable le sentiment de la douleur, qu'il sut si ingénieu-

sement varier, suivant le caractère des personnages, dans le Christ mort, de Parme. Elle est tendre dans la Madeleine, profonde dans la Mère-Divine, modérée dans l'autre femme. Que si l'on ne trouve pas dans ses productions beaucoup d'exemples du genre terrible, cela ne prouve point qu'il ait manqué de capacité pour en produire. On remarque dans son Martyre de Saint-Placide, un bourreau si bien peint, que Dominiquin l'imita ouvertement dans son célèbre tableau de Sainte-Agnès. Enfin, il ne laissa rien à désirer à l'égard des convenances dans les sujets sacrés; mais il aurait pu être plus exact sur ce point dans les sujets de la fable, en se conformant scrupuleusement, comme l'avaient fait Raphaël et les modernes, aux usages de l'antiquité. Dans la Léda, il a représenté Junon, sous les traits d'une femme âgée, qui, pleine de jalousie et de colère, épie les amours secrètes de Jupiter. Elle ne rappelle rien de l'antique, ni par ses formes, ni par ses attributs; ce qui l'a fait considérer par les commentateurs, comme une figure superflue. Dans la Fable de Marsyas, celui-ci n'a rien du Faune, Minerve n'y a point d'Égide, ni aucun des emblêmes qui la caractérisent ordinairement. Apollon n'offre ni l'aspect, ni les formes sous lesquels on le représente aujourd'hui, et au lieu d'avoir une lyre entre les mains, il joue du violon. On peut encore déduire de ces singularités, que le Corrège n'avait point été à Rome, où les peintres les plus médiocres, instruits par les modèles antiques, qu'ils ont toujours sous les yeux, apprennent à éviter de semblables contre-sens. Toutefois, ces fautes sont en petit nombre, et je dirai presque qu'elles sont favorables à la gloire du Corrège, en ce sens, qu'elles nous décou-

Convenances et érudition.

vrent toujours davantage que le grand mérite de son style lui appartient en propre; qu'il n'eut point à le partager avec d'autres maîtres, et qu'il ne le dut à aucuns secours étrangers. Sous ce point de vue, il y a en lui je ne sais quoi de surhumain; et, ainsi que l'écrivait Annibal, le Parmigianino, et d'autres génies aussi célèbres de la peinture, s'éclipsent devant lui (1). Les ouvrages de ce grand homme deviennent tous les jours plus rares, à cause des prix énormes qu'en offrent les ultramontains, qui les recherchent avec empressement. Il ne nous reste à leur place, qu'une foule d'anciennes copies, de celles surtout de ses petits tableaux, tels que, les Noces de Sainte-Catherine, la Madeleine couchée, la Fuite de Joseph; ouvrages déja nommés, et auxquels on peut ajouter la Prière du Christ dans le Jardin, laquelle est aujourd'hui à l'Escurial; puis une autre peinture connue sous le nom de la Zingherina (la petite bohémienne), et dont l'original est à Dresde. Parmi les anciennes copies, celles qu'on estime le plus, sont celles que firent le Schidone, Lelio de Novellara, Girolamo de Carpi, et les Carraches, qui, s'étant long-temps exercés à copier le Corrège, se rapprochèrent beaucoup des originaux;

(1) « J'ai toujours dit que le Parmigianino n'a rien de commun « avec le Corrège, car les pensées du Corrège lui appartiennent. « On voit que ses conceptions sont sorties de sa tête, et qu'il « a tout inventé en consultant seulement la vérité pour s'y con- « former. Tous les autres s'appuyent sur quelque chose qui ne « leur appartient point: les uns sur des modèles, les autres sur « des statues, les autres sur des dessins. Tous leurs ouvrages « représentent les objets comme ils pourraient l'être, mais le « Corrège les retrace tels qu'ils sont. » (Seconde lettre d'Annibal Carrache à Louis, citée dans Malvasia, Tome I. page 367.)

mais toujours davantage pour le dessin, que pour l'art et la finesse du coloris.

École de Parme.

J'ai décrit jusqu'ici le style d'Antonio Allegri, et en même temps, celui de son école, non pas qu'aucun peintre l'ait égalé, ou s'en soit même approché, mais parce que tous, à peu près, avaient embrassé ses principes, quoique plusieurs d'entre eux les tempérassent par d'autres styles. Le caractère dominant de l'école de Parme, que l'on appelle aussi par excellence, l'école lombarde, est la science du raccourci, comme le caractère de l'école florentine, est l'expression anatomique des nerfs et des muscles. Il est inutile d'ajouter qu'ici quelques peintres ont affecté, et même outré les raccourcis, comme là, d'autres ont abusé de la connaissance du nu. C'est partout une chose difficile que de bien imiter. L'étude du clair-obscur et des draperies entre davantage dans les attributs de l'école de Parme que celle du corps humain, dans laquelle il faut avouer que peu d'artistes se montrèrent habiles. Leurs contours sont trop larges; les traits de visages offrent peu d'idéal, et semblent plutôt choisis dans la nation même, qui les produit fort arrondis, très-coloriés, et souvent remarquables par cette hilarité de physionomies, qui, sous le pinceau de Corrège, prenait des formes si originales. La remarque en a été faite par un professeur, qui résida long-temps à Parme. Il est à croire qu'Antonio y forma plus de jeunes peintres que n'en compte le Vasari, aux notices duquel plusieurs écrivains de ce siècle ont essayé de suppléer; mais non pas avec un tel succès, que l'on ne soit encore en contestation par rapport à quelques peintres que l'on avait cru devoir donner pour disciples à l'Al-

legri. Je ferai, à l'égard de ce maître, ce que d'autres ont fait à l'égard de Raphaël, en comprenant dans son école ses auxiliaires, et d'autres, qui, formés dans des écoles différentes, profitèrent, cependant, de ses lumières ou de ses exemples, en vivant auprès de lui.

Pomponio Allegri.

Je commence par le fils même du Corrège, *Pomponio Allegri*. Celui-ci put à peine recevoir de son père les premiers éléments du dessin, parce qu'il demeura orphelin à l'âge de douze ans. Son grand père, qui en prit soin, mourut cinq ans après, et le laissa pourvu d'une aisance raisonnable et d'un talent déja assez développé pour la peinture : on ne sait point qui continua de le diriger, si ce fut le Rondani, l'élève favori d'Antoine, ou si ce fut quelque autre peintre de cette école. Ce qui est certain, c'est qu'il ne fut point sans mérite, et qu'aidé par les modèles de son père, il se fit une réputation assez brillante à Parme, où il s'établit. Il reste de cet artiste, dans le bassin de la cathédrale, un tableau ayant pour sujet les Israélites attendant l'arrivée de Moïse, à qui Dieu remet les tables de la loi. Si cet ouvrage n'est pas très-heureux dans son ensemble, il l'est du moins dans la plupart des détails. On y remarque plusieurs têtes fort belles, quelques mouvements assez spirituels, et surtout un ton de couleur vrai et animé. On a dit que Pomponio avait abandonné de bonne heure ses pinceaux, et qu'ayant vendu les biens qu'il avait à Correggio, il mourut, jeune encore, dans un état de pauvreté. De tels bruits, répandus par des auteurs sans crédit, ont été démentis par le savant P. Affò, qui leur a opposé des documents authentiques, lesquels prouvent que des commissions honorables de peinture, et des récompenses flatteuses avaient

été conférées à Pomponio, à Parme, par le gouvernement même, qui, dans un décret publié lorsque les meilleurs élèves de l'école vivaient encore, le nomme *peintre excellent.*

On peut placer à côté de Pomponio d'autres élèves du Corrège, nés dans l'État ou dans la ville de Modène. L'un de ceux-ci fut *Francesco Cappelli* de Sassuolo, qui s'établit ensuite à Bologne, mais n'y laissa, cependant, aucun ouvrage que l'on connaisse : peut-être y travailla-t-il pour des particuliers, ou même pour des princes, comme Vedriani le prétend, quoiqu'il se trompe souvent lorsqu'il veut entreprendre de les nommer. On montre bien, à San Sebastiano de Sassuolo, un des tableaux d'autel de Cappelli, où ce peintre a représenté la Vierge au milieu de plusieurs saints, et parmi ceux-ci, le Patron de l'église. Cette figure est la plus éclairée du tableau et celle qu'on estime le plus, jusqu'à croire même que le maître y mit la main; tant l'empâtement et le relief y sont parfaits. Francesco Cappelli.

Un autre peintre se présente ensuite : son nom fut *Giovanni Giarola*, dont les peintures à fresques se voient, à Reggio, sa patrie, dans le palais Donelli, et ailleurs. Quant à celles qu'il fit à Parme, elles ont péri. Cet artiste ne fut point exempt du défaut assez commun parmi les peintres de fresques, de négliger par fois les contours; mais il fit preuve de talent, de finesse, et jouit d'une grande estime pendant sa vie. Quoique les épitaphes ne soient pas les témoignages les plus fidèles du mérite des morts, je crois pouvoir rapporter celle de Giarola, de laquelle si l'on veut mettre en doute les neuf parties, la dixième lui fera encore beaucoup d'honneur : *Jo. Gerolli, qui adeò* Giovanni Giarola.

excellentem pingendi artem edoctus fuerat, ut alter Apelles vocaretur. On peut placer au même rang un concitoyen du Corrège, nommé *Antonio Bernieri,* qui appartenait à une famille noble, et qui, ayant perdu son maître à l'âge de dix-huit ans, hérita en quelque sorte de son nom, car il se faisait appeler Antonio de Correggio; ce qui a donné lieu à quelque équivoque dans l'histoire. Landi et Pietro Aretino l'admettent parmi les bons miniaturistes. Donna Veronica, marquise de Gambara, de Correggio, a aussi parlé de lui. On ne connaît de ce peintre aucun tableau à l'huile; mais je ne hasarderais point de lui refuser ce talent qui était assez commun parmi les miniaturistes, et je lui attribuerais plus volontiers qu'à Antonio Allegri le portrait qui est à Turin, et dont il a été question dans ce volume (*). Il vécut long-temps à Venise, fit un voyage à Rome, et mourut dans sa patrie. J'ajouterai au nombre des disciples de cette école un nom que je crois inconnu à l'histoire, et qui ne m'est connu à moi-même que par un beau dessin que j'ai remarqué dans la collection du savant P. Fontana, Barnabite, dont j'ai déja signalé le mérite(**). Ce peintre est un *Antonio Bruno,* de Modène, qui peut figurer parmi les meilleurs émulateurs du Corrège, pour la grace, l'exécution des raccourcis, la vérité, l'éclat de la lumière; quoiqu'il soit infiniment moins correct que son modèle.

Antonio Bernieri.

Antonio Bruno.

Il y a encore d'autres élèves de l'école de Parme, qui n'ont laissé que peu de réputation. *Daniello de Por* est nommé par Vasari dans la vie de Taddeo Zuccaro,

Daniello de Por.

(*) Page 453.
(**) Page 117.

auquel il ajoute qu'il fut plus utile par ses conseils que par ses exemples. Il ne reste de sa main qu'une fresque à Vito, près de Sora, où il conduisit le Zuccaro pour en être secondé dans ce travail. Il paraît que son historien ne lui accorde pas d'autre mérite que celui d'avoir appris du Corrège et du Parmigianino à donner assez de moelleux à sa peinture. Cet artiste dut certainement être plutôt le valet que le compagnon du Corrège, et je soupçonne que ce fut par son moyen que le Vasari reçut quelques détails sur ce grand maître, principalement à l'égard de sa parcimonie, que l'historien n'avait aucune raison de ne point reconnaître, et encore moins de supposer. Cette école se fit plus d'honneur d'un *Maestro Torelli*, nommé par le Resta dans le manuscrit de Milan, où il assure que ce peintre fit, de concert avec Rondani, la fresque en clair-obscur qui est au couvent de St-Jean de Parme. Tous deux travaillèrent peut-être comme aides et sans aucun doute avec les dessins du Corrège, auquel même cet ouvrage fut payé. Ratti ajoute que Torelli peignit avec beaucoup de talent le premier cloître de ce beau monastère.

Maestro Torelli.

Les peintres dont les noms vont suivre, ont tous plus ou moins de réputation aujourd'hui en Italie; mais il n'est point prouvé que tous aient été instruits par le Corrège, ni que tous aient suivi ses traces avec un égal succès. Quelques-uns ont fait comme de timides nageurs qui n'osent s'eloigner trop de leur maître; d'autres au contraire ont fait comme ceux qui craignent de s'en approcher trop, et veulent faire voir qu'ils ont déja une expérience suffisante. Rondani fut dans la première de ces deux classes. Il travailla avec

Francesco Maria Rondani.

Corrège à San Giovanni, et c'est à lui principalement que l'on attribue un Grotesque du monastère, qui passe pour être de l'école d'Antonio, quoique l'on y distingue quelques enfants qui semblent être de la main du maître; mais le Rondani avait le talent de le contrefaire très-bien, surtout dans les figures isolées. Il peignit en dehors de l'église de Ste-Marie Madeleine une Vierge que l'on attribuerait au Corrège, si l'histoire n'offrait pas le témoignage du contraire. Et le tableau d'autel des Eremitani, représentant les Saints-Augustin et Jérôme, est tellement conforme au style de l'Allegri, qu'on l'admet au nombre des meilleurs tableaux de Parme. L'auteur n'est, cependant, point parvenu à l'élévation du chef de l'école; on l'accuse même d'être trop minutieux et trop étudié dans les accessoires; ce que l'on peut voir dans sa fresque de l'une des chapelles de la cathédrale, et généralement dans ses ouvrages : il est rare d'en rencontrer dans les galeries. J'ai vu chez les marquis Scarani, à Bologne, une Madone de son pinceau, avec un Enfant-Jésus tenant dans sa main une hirondelle, par allusion au nom du peintre; puis, dans la maison de MM. Bettinelli, à Mantoue, un portrait d'homme vêtu et animé à la manière de Giorgione.

Michelangiolo Anselmi. J'ai déja parlé, en passant, de *Michelangiolo Anselmi*, dans l'histoire de l'école de Sienne; j'y reviens maintenant avec plus de sûreté, d'après les notices qui ont été publiées, ou que j'ai lues depuis ce temps. Il est hors de doute, d'après les dernières recherches faites, que son père, son aïeul et son bisaïeul étaient de Parme; mais il est appelé de Lucques, parce qu'il naquit, selon Ratti, dans cette dernière ville, en 1591;

et d'autres ont soutenu qu'il était de Sienne, parce que, comme je l'imagine, il était allé fort jeune demeurer dans celle-ci, où il fit ses études. Resta, dans le manuscrit que nous avons plusieurs fois cité, veut qu'il ait appris son art du Sodoma; et Azzolini soutient que ce fut de Riccio, gendre de Sodoma. L'un et l'autre avaient demeuré assez long-temps à Lucques. Il avait pu y recevoir d'eux les premiers éléments de son art, et poursuivre plus tard ses études, à Sienne, où l'on a de sa main, le tableau d'autel de Fontegiusta, dont le style n'a rien de lombard. Il vint ensuite à Parme, étant un peintre tout formé, plus avancé en âge que le Corrège, et en état seulement d'améliorer son style par les conseils et par les exemples de ce dernier, comme Garofolo et tant d'autres firent, en fréquentant Raphaël. Enfin, le Corrège s'étant engagé dans l'année 1522, à peindre la coupole de la cathédrale, et la grande tribune, on choisit pour les chapelles contigues, Anselmi, avec le Rondani et le Parmigianino. Le travail ne fut point exécuté, mais le choix démontre assez, qu'on le regardait déja comme capable de figurer par son style à côté du Corrège; et ses ouvrages font connaître qu'il en devint l'émulateur le plus passionné. Ses contours ont un caractère de grandiose, ses têtes sont profondément étudiées, ses teintes sont riantes, et elles révèlent une certaine prédilection pour le rouge qu'il varie, et subdivise, pour ainsi dire, en plusieurs couleurs dans un même tableau. Son moindre mérite est peut-être dans la composition où quelquefois il pèche par trop de confusion. Il peignit à Parme dans plusieurs églises. Sa peinture la plus agréable et la plus rapprochée de son modèle,

est à Saint-Étienne, et représente Saint-Jean-Baptiste aux pieds de la Vierge, avec le patron de l'église. Du reste sa production la plus vaste est à la Steccata, où, selon Vasari, il exécuta les cartons de Jules Romain; mais ce fait est démenti par le contrat, qui assigne à Anselmi une chambre pour y faire ces cartons. D'ailleurs Jules n'envoya à Parme que l'esquisse de cet ouvrage. Ses ouvrages sont rares, et regardés comme très-précieux dans les galeries, quoiqu'il ait vécu, pour le moins qu'on puisse dire, jusqu'en l'an 1554, où il ajouta un codicile à son testament.

Bernardo Gatti.

Bernardo Gatti, dont j'aurai encore occasion de parler dans l'histoire de l'école de Crémone, fut surnommé le Sojaro à cause de la profession de son père (*). Il a laissé des monuments de son art dans plusieurs pays. Parme, Plaisance, Crémone, en possèdent une affluence : il est l'un des disciples les plus certains du Corrège, et l'un des plus attachés à ses principes, dans les sujets surtout que son maître avait traités. Sa Piété, à la Madeleine de Parme, son Repos en Égypte, à Saint-Sigismond de Crémone, sa Crèche, à Saint-Pierre de la même ville, font voir comment on peut imiter les ouvrages de Coreggio, sans en être le copiste. Personne n'a rivalisé avec ce grand peintre d'une manière plus heureuse dans la délicatesse des traits. Ses Vierges et ses Enfants respirent l'innocence, la candeur, la beauté. Il aimait les fonds éclatants et blanchâtres, et il mettait dans toute sa couleur une suavité que l'on peut appeler caractéristique. Il ne négligea point en même temps de donner du relief aux

(*) Sojaro, ouvrier en soie.

figures, qu'à l'exemple du chef de cette école, il n'abandonnait jamais qu'il ne les vît terminées de tous côtés dans la perfection. Il eut un singulier talent pour copier et même pour contrefaire les peintres auprès desquels il avait à travailler. Il succéda au Pordenone, à Plaisance, pour la peinture de la tribune, dans l'église de Santa Maria di Campagna, et tout, dit le Vasari, y semble de la même main. On ne doit point oublier dans cette église, son Saint-Georges qui est vis-à-vis du Saint-Augustin de Pordenone; figure d'un grand relief et d'un beau mouvement, qu'il fit sur le dessin de Jules Romain, pour satisfaire, dit-on, au désir de ceux qui lui en confièrent l'exécution. Du reste, on voit tout ce qu'il valait par lui-même, dans plusieurs églises de Parme, et notamment dans la coupole de la Steccata. C'est un ouvrage admirable dans tous ses détails, et dans la principale figure qui est celle de la Vierge, il est véritablement merveilleux et incomparable. Un autre de ses tableaux qui représente la Multiplication des pains, et qu'il fit à Crémone dans le réfectoire des PP. de Latran, mérite aussi d'être rappelé; il y signa son nom avec la date de 1552. On peut dire que c'est une des peintures les plus vastes que l'on ait vues dans des réfectoires de religieux; peuplée de figures plus grandes que nature, elle est variée dans les traits, dans les costumes, dans les mouvements, avec un art infini : mêlée de caprices pittoresques, et conduite dans toute son étendue avec une suavité de teintes, et avec un accord, qui méritent que l'on pardonne à l'auteur quelqu'erreur de perspective aérienne qui lui est échappée. Les particuliers, en Italie, ont peu de peintures de cet artiste;

car beaucoup de celles-ci ont été envoyées au-delà des monts, et principalement en Espagne.

Giorgio Gandini.

Giorgio Gandini, qui fut aussi surnommé del Grano, et que l'on a cru d'abord né a Mantoue, a été revendiqué pour la ville de Parme, par le P. Affò, qui a établi sa généalogie. Si nous en croyons Orlandi, il fut non-seulement élève du Corrège, mais un élève, dans les ouvrages duquel on a reconnu les corrections du maître. Le P. *Zappata* qui a expliqué avec clarté tout ce qui a rapport aux églises de Parme, lui attribue le principal tableau de celle de Saint-Michel, qui, dans le Guide de Ruta, avait été désigné, à tort, comme un ouvrage de Lelio de Novellara. Le tableau est tel, qu'il ferait honneur à tout peintre de cette école, pour l'empâtement, pour le relief, pour la douceur du pinceau, quoique l'on y trouve aussi quelques idées un peu trop bizarres. Ses concitoyens lui donnèrent la preuve la plus éclatante de leur estime, en lui confiant l'exécution des peintures de la tribune dans la cathédrale, et en lui faisant remplacer le Corrège, qui s'étant engagé à faire cet ouvrage, était mort sans avoir pu l'exécuter. La même fatalité s'attacha au Gandini, et cette commission passa à un troisième peintre nommé Mazzuola, dont le talent n'était point encore assez mûr pour une aussi grande entreprise.

Lelio Orsi et Girolamo de Carpi ont été rangés par quelques écrivains, dans l'école de Parme; mais je leur donne une autre place, et j'expliquerai plus tard la raison de mon choix. Je classe, parmi les derniers qui se rassemblèrent sous cette bannière, les deux Mazzuoli, et je commence par Francesco, surnommé le Parmigianino. La vie de ce dernier a été écrite par le

P. Affò, qui ne le croit point élève du Corrège, mais de ses deux oncles, et ce fut dans leur atelier qu'il dut peindre le Baptême du Christ, qui est aujourd'hui chez les comtes de Sanvitali, et qui, pour un enfant de quatorze ans, tel qu'était alors Francesco, est une chose admirable. Son historien remarque que, dès qu'il eut vu les ouvrages du Corrège, il s'appliqua aussitôt à l'imiter, et que c'est à cette époque qu'il faut rapporter certaines peintures de sa main, qui offrent l'imitation la plus évidente de ce grand modèle. De ce nombre sont, une Sainte-Famille que possède le président *Bertioli*, et un San Bernardino qui est aux Pères Observantins de Parme. D'ailleurs, Francesco fut choisi avec Rondani et Anselmi, comme nous l'avons vu, pour peindre une chapelle, auprès de la coupole d'*Antonio*, et c'est la preuve la plus décidée de l'analogie qu'il eut avec son style, et de la docilité qu'il mit, ainsi que les deux autres, à suivre ses directions ; mais il avait trop bien la confiance de son génie, pour se contenter d'être le second dans un style, lorsqu'il pouvait être le premier dans un autre, et il parvint à son but dans la suite. Car le travail, dont nous venons de faire mention, étant toujours différé, il voyagea par toute l'Italie; et, ayant vu *Giulio* à Mantoue, puis Raphaël à Rome, il se forma un style que l'on compte parmi les styles originaux. Il est noble, élevé, plein de dignité. Il ne prodigue pas les figures, mais il les fait bien ressortir même sur un fond d'une grande étendue. On remarque dans ce genre son Saint-Roch de l'église de San Petronio, de Bologne, et le Moïse de la Steccata, de Parme, qui jouit d'une juste célébrité. Quoi qu'il en soit, la grace était le caractère distinctif de ce

peintre, et c'est ce qui avait fait dire à Rome, que l'esprit de Raphaël était passé en lui. C'est vers ce but que tendaient tous ses efforts. On trouve dans ses dessins plusieurs épreuves des mêmes figures, qu'il ne se lassait point de répéter, afin de trouver dans les personnages, dans leur action, dans la légèreté des draperies, où il est admirable, ce qui pouvait avoir le plus de grace. *Algarotti* jugea même, qu'à l'égard des têtes, il avait passé le but, et était tombé dans la mignardise; jugement auquel Augustin Carrache sembla préluder, en disant qu'il désirait dans un peintre *un peu de la grace du Parmigianino*, mais non sa grace tout entière, parce qu'elle lui semblait poussée au-delà des bornes du vrai. Ce fut même, selon quelques-uns, par une recherche excessive de l'élégance des formes, qu'il choisit souvent des proportions trop longues, et dans la stature et dans les doigts, ainsi que dans le col. La madone du palais Pitti en offre un exemple, et ce défaut l'a même fait nommer la Madone au long col (1); mais il eut en cela des défenseurs. Son coloris contribua encore aux charmes de son style. Le ton

(1) On peut l'excuser par l'exemple des anciens qui, dans leurs statues habillées, ont adopté des proportions semblables pour éviter de tomber dans la pesanteur; la longueur des doigts était même considérée comme une grande beauté, comme l'ont remarqué les commentateurs de Catulle, à propos de sa 44e poésie; la longueur du col, pour les vierges, est recommandée comme un précepte d'art, par Malvasia (Tome I. page 303); et le chanoine Lazzerini, en peignant ses Madones, avait toujours cette règle en vue. L'on doit interpréter toutes ces remarques avec l'esprit de circonspection qui ne s'enseigne point, mais que l'on suppose toujours uni à l'instinct des beaux-arts.

de sa peinture est, en général, doux, peu éclatant, et, pour ainsi dire, voilé. Le peintre semble éviter de se présenter au spectateur avec cette vivacité trop grande, qui, dans le trait comme dans la distribution des couleurs, nuit à l'agrément. Si l'on doit s'en rapporter au jugement de l'Albane, le Parmigianino étudia peu l'expression, et il n'en a laissé que peu d'exemples. Mais ce charme inéffable, qui, dans tous ses tableaux, embellit les traits des enfants et des autres figures délicates, mériterait peut-être le nom d'expression, ou du moins peut en tenir lieu, s'il est vrai que cette dernière n'ait pour objet que des passions fortement senties. Du reste, c'est en faveur de la grace que l'on pardonne tout au Parmigianino, et que ses défauts même semblent des perfections.

Il paraît que ce peintre était lent à concevoir, parce qu'il avait l'habitude de former dans son imagination, tout l'ensemble d'un tableau, avant d'avoir recours à sa palette; mais ensuite, il était rapide dans l'exécution. L'on remarque en lui certains coups de pinceaux tellement francs et résolus, que l'Albane les nomme *divins;* et il assure que c'était au grand exercice que le Parmigianino faisait du dessin, qu'il devait cette incomparable habileté, dont, toutefois, il ne séparait pas le soin et le fini.

Tous ses ouvrages ne sont point également empâtés, ni tous d'un effet égal; il y en a cependant quelques-uns que la délicatesse de leur exécution a fait attribuer à Corrège : tel est cet Amour qui prépare son arc, et aux pieds duquel sont deux enfans, dont l'un rit, et l'autre pleure. On en compte plusieurs répétitions, outre celle de la galerie impériale, tant l'auteur s'était plu

à faire cette composition, et tant il réussit bien à plaire aux autres en la reproduisant. Je souscris, par rapport à ce tableau, à l'opinion de Vasari, soutenue par le père Affò, et par beaucoup de connaisseurs avec lesquels j'en ai parlé. Du reste, le Cupidon est attribué sans contestation, par Boschini, au Corrège, aussi bien que Ganymede et la Léda, nommés dans son ouvrage (*); opinion qui a été reçue, et l'est encore parmi beaucoup d'autres.

Ses peintures de moindre dimension, soient portraits, têtes d'enfants, ou images sacrées, ne sont point rares, et se trouvent reproduites dans plusieurs endroits. La plus souvent répétée dans la galerie, est une Vierge, avec l'Enfant-Jésus et Saint-Jean. Le peintre y a quelquefois ajouté Sainte-Catherine et Saint-Zacharie, ou quelque tête analogue, s'approchant de la vieillesse. On la voyait jadis dans la galerie Farnèse de Parme, et on la retrouve, ou semblable, ou peu variée, dans la galerie royale de Florence, et dans la Capitolina; dans celles des princes Corsini, Borghese et Albani, à Rome; enfin, à Parme, chez le revérend père abbé Mazza (1), et ailleurs; mais il n'est guère possible de les croire originales, quoiqu'elles soient anciennes. Le Parmigianino n'a fait que rarement des composi-

(*) Page 302.

(1) Elle est citée par le P. Affò, et comparée à celle des Borghese, dans une lettre publiée par M. l'avocat Louis Bramieri. La Vierge, dans les deux peintures, est vue de côté; et la lettre dont nous parlons, se trouve dans les notes ajoutées à l'*éloge d'Irénée Affò, composé par le P. D. Pompilio Pozzetti*, homme de lettres distingué (ainsi que son annotateur), et digne de vivre dans la mémoire de tous les italiens éclairés.

tions étendues, telles que la Prédication de Jésus au peuple, placée dans une salle du souverain, a Colorno. C'est le plus bel ornement de cette maison de plaisance si riante et si délicieuse; les tableaux d'autel du Parmigianino sont aussi en petit nombre, et aucun n'est plus estimé que la Ste-Marguerite de Bologne. C'est une composition riche de figures, que les Carraches ne se lassaient jamais de regarder et d'étudier. Guide, apparemment dans un transport aveugle d'admiration, la mit au-dessus de la Sainte-Cécile de Raphaël. La fresque commencée à la *Steccata* par le même auteur a beaucoup d'originalité. Il y peignit, outre le Moïse, en clair-obscur, Adam et Eve, avec quelques Vertus, mais il ne termina point cet ouvrage, dont il avait cependant rèçu le paiement. L'histoire de ce fait est fort longue, et on doit la lire dans le Père Affò, qui l'a écrite d'une manière vraie, et dépouillée de toutes les fables par lesquelles d'autres l'ont défigurée. Je me bornerai à dire que Francesco, à l'occasion de ce travail, laissé imparfait, fut mis en prison, et vécut ensuite en fugitif à Casale, où il mourut peu de temps après, à l'âge de trente-sept ans; âge auquel Raphaël, son modèle favori, avait aussi cessé de vivre. Il fut pleuré comme un des plus beaux génies, non-seulement de la peinture, mais encore de la gravure en cuivre; mais je ne dirai rien de son mérite en ce genre, afin de ne point m'écarter de mon plan.

Il ne semblait point à Parme que Francesco eût entièrement disparu, parce que *Girolamo di Michele Mazzuola*, son cousin et son élève, lui survécut. Ils travaillaient ensemble dès l'année 1520, et je crois qu'ils vécurent dans la même intimité pendant quelques années, avant que Francesco allât à Rome, ou même

Girolamo Mazzuola.

après qu'il en fut revenu; mais cette bonne intelligence fut probablement altérée, car Francesco appela à sa succession deux étrangers, et il oublia son cousin. Celui-ci n'est point connu au-delà de Parme et de ses environs; il mérite cependant de l'être, surtout par rapport à l'empâtement plein de force qui distingue ses peintures : on peut même dire, en général, que ce peintre eut peu d'égaux dans l'art du coloris. Il est à croire que quelques ouvrages attribués à Francesco, et surtout ceux dont les teintes sont plus fortes et plus riantes, sont, ou exécutés, ou répétés par ce Girolamo; car celui-ci n'étant point allé à Rome, il demeura plus que Francesco attaché à l'école de Correggio. Ce fut en se conformant au style de ce dernier, qu'il peignit les Noces de Sainte-Catherine, à l'église del Carmine; et l'on peut assurer qu'il en saisit habilement le caractère. Il excella dans la perspective; et la Cène de J.-C., qu'il peignit au réfectoire de San Giovanni, se fait particulièrement remarquer par une colonnade si belle, et si bien faite pour tromper les yeux, qu'elle peut rivaliser avec les meilleures de Pozzo. Enfin, ce peintre est facile, harmonieux; son clair-obscur est très-beau, et il est fécond, vif et varié dans les grandes compositions à fresque. Aucun de ses compatriotes n'a peuplé davantage que lui, de figures à l'huile, les églises de Parme; nul plus que lui n'y a peint à fresque, dans la cathédrale et à la Steccata, sans parler de tout ce qu'il coloria à St-Benoît de Mantoue et ailleurs. C'est probablement parce qu'il travailla trop, que beaucoup de ses peintures surprennent au premier coup d'œil, mais qu'ensuite, en les examinant en détail, elles perdent de leur mérite.

Parmi une multitude de beautés, on y distingue beaucoup de défauts; le dessin des nus, surtout, y est négligé. La grace y va jusqu'à l'affectation, les mouvements prononcés y dégénèrent en violence; mais on ne peut pas dire que la faute en soit entièrement à lui, car il travailla souvent avec d'autres peintres à un même ouvrage. C'est ce qui arriva à l'égard de la Multiplication des Pains, qui est à Saint-Benoît de Mantoue, et que, d'après des renseignements trouvés par le révérend père abbé Mari, Girolamo ne peignit pas seul. Il y a de fort beau groupes qui feraient honneur aux plus savants pinceaux; mais on y trouve, à côté des plus grandes beautés, des négligences et des incorrections que l'on attribue à d'autres. Il est vrai qu'il en a laissé échapper lui-même dans quelques-uns de ses ouvrages; mais dans ceux-ci, on doit en accuser sa précipitation. On lit aussi quelques éloges d'un *Alexandre Mazzuola*, fils de Girolamo, qui peignit dans la cathédrale, en 1571. Ce fut un faible imitateur du style de son père: destinée commune à presque toutes les familles de peintres qui parviennent à la troisième génération.

Alessandro Mazzuola.

Tel était l'état de l'art vers la fin du seizième siècle, quand la famille Farnèse vint y dominer; elle étendit bientôt sa sollicitude vers cette école, et contribua par de continuels encouragements, à augmenter son éclat. Les disciples du Corrège avaient déja fait des élèves; et s'il est difficile de déterminer de quelle école chacun d'eux était sorti, il est cependant aisé de conjecturer, d'après leur goût, que tous cherchaient à suivre la route battue par les deux plus grands maîtres que nous ayons vu figurer dans l'école de Parme; mais qu'ils s'efforçaient davantage encore de marcher sur les tra-

Les Farnese a Parme.

ces du Parmigianino. C'est un préjugé trop commun parmi les amateurs et parmi les artistes, que le plus nouveau style est toujours le meilleur. C'est ainsi que la mode gâte jusqu'aux beaux-arts. Le Parmigianino ne forma peut-être pour la peinture que son cousin : Daniel de Parme avait aussi travaillé avec le Corrège : Baptiste Fornari, ayant appris de Francesco le dessin, ou peu de chose de plus, s'adonna à la sculpture, et, parmi d'autres belles statues, fit, pour le duc Octave Farnèse, le Neptune, qui est maintenant dans le Jardin-Royal. Quelques-uns ont ajouté au nombre

Jacopo Bertoja.

des artistes qui précèdent, *Jacopo Bertoja* (ou, comme on l'a écrit par erreur, Giacinto), fort souvent employé par la cour à Parme et à Caprarola. Il n'y a pas long-temps que quelques-unes de ses peintures en petit, que l'on a sciées du palais du Jardin-Royal de Parme, ont été transportées à l'académie. Les sujets en sont empruntés à la fable, et l'on retrouve dans les Nymphes et dans tout le reste, quelque chose de la grace de Francesco. Cependant, les Mémoires consultés par le père Affò ne disent point que ce peintre ait eu le Parmigianino pour maître : il était encore jeune en 1573, et le Lomazzo, dans son Temple, le dit écolier d'Hercule Procaccini. Il peignit beaucoup de petits tableaux de cabinet, qui, pendant un temps, furent très-recherchés, et Parme n'a de lui aucune peinture qui soit d'une certaine grandeur, excepté deux Bannières d'une confrérie religieuse.

On a encore plus consulté le style que l'histoire, en rangeant parmi les écoliers du Parmigianino, un

Pomponio Amidano.

Pomponio Amidano. On doit cependant le compter parmi ses imitateurs les plus intelligents, au point

même que l'on a attribué à Francesco (et ce sont des peintres qui n'étaient point d'un ordre vulgaire), un tableau de l'Amidano qui est à la Madone del Quartiere. C'est le plus bel ouvrage que l'on connaisse de cet artiste, à Parme. Son style, dit le chevalier Ratti, est noble et hardi, si ce n'est qu'il tombe quelquefois après s'être élevé.

Pierantonio Bernabei, surnommé della Casa, n'est Pierantonio Bernabei.
pas de l'école du Parmigianino, mais doit appartenir à quelqu'autre élève ou aide du Corrège : je ne vois pas pourquoi Orlandi se contente de le louer comme un peintre qui ne fut point sans mérite, tandis que sa coupole de la Madone del Quartiere en fait concevoir une idée, qui le place au niveau des meilleurs peintres de fresques qui existassent alors en Lombardie, et dans tout le reste de l'Italie. Il y a représenté, comme on le fait presque toujours dans les coupoles, un Paradis peuplé d'un grand nombre de personnages, mais sans désordre, avec des figures tout-à-fait dans la manière de Corrège, coloriées avec beaucoup de vigueur et de relief au point même que les plus éloignées paraissent en avoir trop; la gradation nécessaire y manquant absolument. Cette coupole, qui se conserve et qui est maintenant dans son troisième siècle, est le chef-d'œuvre de l'auteur. On voit néanmoins au Carmine et ailleurs, d'autres de ses peintures qui sont aussi d'un grand effet. *Aurelio Barili* et *Innocenzio Martini*, de Il Barili et il Martini.
Parme, devaient être des artistes fort accrédités, puisqu'ils furent employés à Saint-Jean, et à la Steccata. On indique encore quelques-unes de leurs fresques; mais on ne s'y arrête point, parce que l'on est attiré par les peintures beaucoup meilleures qui se trouvent

Vers le même temps, un autre artiste de l'État de Parme exerçait son art à Plaisance, sa ville natale : Son nom était *Giulio Mazzoni*, et il avait été disciple de Daniel de Volterra, dans la vie duquel Vasari l'a beaucoup loué. On voit dans la cathédrale, les Évangélistes qu'il y figura ; mais la voûte de Santa Maria di Campagna, qu'il avait ornée, a été renouvelée par un autre pinceau. Il n'avait point puisé dans l'école de Daniel la connaissance de la perspective de bas en haut, et il pécha en ce point; mais il eût beaucoup de mérite dans tout le reste.

Giulio Mazzoni.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Peintres de Parme élèves des Carraches et de quelques autres maîtres étrangers, jusqu'à la fondation de l'académie.

En 1570, les meilleurs imitateurs de Corrège étant morts ou devenus vieux, l'école de Parme commença peu à peu à céder le pas à celle de Bologne, et voici quelles en furent les causes, nées en partie de l'expérience, et en partie du hasard. On devait peindre une chapelle de la cathédrale; travail qui avait été promis au Rondani et au Parmigianino, et qui, par divers accidents, fut différé si long-temps, que les deux peintres moururent avant qu'il fût commencé. Orazio Sammachini, qui fut appelé de Bologne, satisfit au vœu public, et, si je ne me trompe, profita beaucoup dans cette ville, de l'étude des ouvrages de Corrège, avec lequel il eut plus de conformité qu'avec aucun des Bolonais du même temps. Hercule Procaccini pei-

gnit dans la cathédrale même : et peu de temps après, Cesare Aretusi, fut appelé par le duc Ranuccio, qui le fit venir de Bologne pour être peintre à sa cour. Aretusi, comme nous l'avons déja dit, fut employé aussi à renouveler la peinture de la tribune à San Giovanni. On avait résolu, pour agrandir le chœur, de démolir l'ancienne tribune, mais on voulait que ce qui y avait été peint par Corrège, fût exactement répété dans la nouvelle; exemple digne de passer en usage partout où l'on cultive les beaux-arts. Aretusi, raconte Malvasia, se chargea de cette tâche; mais il refusa d'en prendre copie sur la place, disant que ce travail lui semblait plutôt celui d'un écolier qui étudie, que celui d'un maître. On y employa donc Annibal Carrache, qui, aidé de son frère Augustin, répéta ce grand ouvrage en plusieurs morceaux, qui sont aujourd'hui à Capo di Monte. Ce fut à l'aide de ceux-ci qu'Aretusi peignit la nouvelle fabrique, en 1570. Le P. Affò a opposé à ce récit le contrat d'Aretusi, passé en 1586, et dans lequel il s'oblige à *recopier avec art cette Madone couronnée*; on lui promet dans le même acte la nourriture *pour un garçon qui préparera les cartons*; ce qui ne peut tomber sur Annibal, que l'histoire nous représente comme étant déjà peintre en 1586. Je ne m'arrêterai point à examiner ce que l'on doit penser de ce fait, et des cartons que la voix générale attribue à Annibal, en ajoutant qu'ils étaient dignes de lui; car il est impossible de tout savoir (1). Je dirai seulement, qu'Annibal, après avoir, en 1580, consumé

(1) *Quærere distulit; nec scire fas est omnia.*

HORAT.

plusieurs mois à étudier et à copier le Corrège, revenait de temps en temps méditer son style, et que cette contemplation, si souvent répétée, l'aida merveilleusement à le saisir. Ce fut alors qu'il peignit, aux Capucins de Parme, une Piété qui est la plus semblable à celle de San Giovanni que l'on ait jamais vue; et ce fut alors, aussi, que le duc Ranuccio lui confia l'exécution de quelques tableaux qui sont aujourd'hui à Naples. Ce prince était un grand amateur des beaux-arts, à en juger par le choix des artistes qu'il employa. L'on vit, parmi eux, Lionello Spada, Trotti, Schedoni, *Giovanni Sons*, habile peintre de figures et paysagiste encore meilleur, que l'Orlandi suppose instruit à Parme, et perfectionné à Anvers. Il paraît même qu'il consulta le Ribera. Celui-ci avait peint à Santa Maria Bianca une chapelle aujourd'hui démolie, que, selon Scaramuccia, l'on aurait cru être du Corrège, et qui fut digne d'exciter l'émulation de Louis Carrache lui-même (*). La principale gloire du duc et du cardinal son frère, fut d'avoir apprécié et employé les Carraches. On doit regretter qu'ils n'aient point été maintenus au rang qui leur appartenait, ni récompensés par autant de bienfaits qu'ils en auraient mérité; mais l'histoire rapporte, au sujet de ces grands hommes, des traits d'injustice qui excitent, à la fois, l'indignation et la pitié, et qui, sans doute, furent l'ouvrage de quelques courtisans. C'est à ce principe que l'on doit faire remonter plusieurs particularités que l'on rencontre à des époques diverses de l'histoire des Carraches. On y lit qu'Annibal fut chargé, à Rome, de peindre

Giovanni Sons.

(*) *Lett. Pitt.*, T. I. page 211.

la galerie Farnèse ; qu'Augustin fut appelé à Parme, comme peintre de la cour; emploi dans lequel il mourut; que Louis fut envoyé à Plaisance pour y orner, conjointement avec Camillo Procaccini, la cathédrale de cette ville. Voilà donc encore à Parme les sources d'un nouveau style, et même de plusieurs styles nouveaux, qui, dans le dix-septième siècle, se déployèrent dans la ville et dans tout cet État, où ils avaient été introduits par les Bolonais.

Leurs élèves furent, le Bertoja, *Giambattista Tinti*, élève du Sammacchini, Giovanni Lanfranco, et Sisto Badalocchi, lesquels, ayant connu les plus jeunes des Carraches à Parme, allèrent d'abord à Bologne à l'école de Louis, puis suivirent Annibal à Rome, où ils demeurèrent sous le même toît. Ceux-ci, quoiqu'élèves de peintres bolonais, ressemblent à certains hommes, qui, sortis de leur patrie, n'en perdent, cependant, jamais, ni le souvenir, ni le langage. Et quant au *Lanfranco*, l'on convient, d'une voix unanime, que, dans les ouvrages à grande machine, nul ne retraça mieux que lui le style élevé du Corrège, quoiqu'il ne lui ressemble ni dans le coloris, ni dans le fini, et qu'on ne puisse lui refuser une certaine originalité, digne d'un chef d'école. C'est à ce dernier qu'appartient l'exécution du tableau de tous les Saints, qu'on voit à Parme dans l'église qui porte ce nom; puis à Plaisance, outre le Saint-Alexis et le Saint-Conrad de la cathédrale, ouvrages que Bellori a loués sans mesure, on trouve à la Madone de la Place, le tableau d'autel de Saint-Luc, avec une coupole si ouvertement imitée de celle de San Giovanni de Parme, que c'est à peine si l'on peut se défendre d'accuser le peintre

Giambattista Tinti.

Lanfranc.

Sisto Badalocchi. d'une espèce de servilité. *Sisto Badalocchi* (1) peu inférieur à Lanfranco, à l'égard de la facilité et des autres qualités essentielles à l'exercice de la peinture, se rapprocha beaucoup de son style. On a mis en doute, même à Parme, si le tableau de Saint-Quentin, dans l'église de ce nom, avait été peint par Lanfranc ou par lui. Mais il sera plus à propos de parler de ces deux peintres dans l'histoire de l'école de Bologne, parce qu'ils passèrent la plus grande partie de leur vie hors de leur pays, et parmi les imitateurs des Carraches.

Giambattista Tinti. *Giambattista Tinti* apprit à Bologne, du Sammacchini, l'art du dessin et du coloris; et il étudia sans relâche d'après Tibaldi. Ce fut en s'attachant à l'imiter qu'il peignit à *Santa Maria della Scala*, non sans quelqu'apparence de plagiat (2). Du reste, lorsqu'il se fut établi à Parme, il n'étudia aucun modèle avec plus de soin que Corrège, et après celui-ci le Parmigianino. La ville possède beaucoup d'ouvrages de son pinceau, en public et en particulier. Deux des plus remarquables sont, l'Assomption, à la cathédrale, tableau très-riche de figures; puis le Bassin de l'église des anciennes Capucines, que l'on compte parmi les dernières grandes productions de l'ancienne école de Parme.

Après les peintres qui précèdent, l'art ne cessa de décliner. On trouve, vers la moitié du dix-septième
Fortunato Gatti. Conti. siècle, dans le Guide de Parme, les noms de Fortunato Gatti, et de Giovanni Maria Conti de Parme; et je
Orlandini. crois que Giulio Orlandini vécut à peu de distance

(1) Malvasia l'appelle Sisto Rosa dans le Tome I, page 517.
(2) Malvasia, T. I, page 212.

d'eux. Ils prouvent plutôt qu'il y avait des peintres à Parme, qu'ils n'annoncent qu'il y eut de grands peintres. Je trouve encore les traces d'un Girolamo da' Leoni de Plaisance, qui peignait au temps des Campi, avec Cunio de Milan. Après la moitié du siècle parut encore, à Plaisance, un Bartolommeo Baderna, élève du chevalier Ferrante. Il peignait avec plus d'intelligence que de génie, ce qui fit dire de lui, par le Franceschini, qu'il avait frappé à la porte des grands peintres sans pouvoir entrer. La cour, cependant, ne négligeait point d'encourager parmi ses sujets, l'étude des beaux-arts. Elle envoya même comme pensionnaire à Rome, sous la direction du Berettini, un jeune homme d'un grand talent, nommé *Mauro Oddi*, qui peignit à la satisfaction des souverains, à la maison de plaisance de Colorno, et orna plusieurs églises de ses tableaux d'autels; mais celui-ci ambitionna moins la réputation de peintre, que celle d'architecte. On employait, dans le même temps, à la cour, Francesco Monti, dont nous avons déja parlé dans l'histoire de l'école vénitienne, et qui travailla aussi assez fréquemment pour des églises, et pour des collections particulières. Il influa beaucoup sur la peinture, à Parme, en formant, dans *Ilario Spolverini*, un élève de mérite. Ilario se fit un nom à l'exemple de son maître, en peignant des batailles; et je ne sais s'il y avait de l'exagération ou de la vérité, dans ce que l'on disait souvent, que les soldats de Monti menaçaient, et que ceux de Spolverini tuaient. Il n'a pas exprimé moins d'horreur et de férocité dans quelques peintures tragiques où il a figuré des assassinats, et qui sont aussi estimées que ses batailles. Il peignit principalement pour le duc François. On voit,

Girolamo da' Leoni.

Bartolommeo Baderna.

Mauro Oddi.

Francesco Monti.

Ilario Spolverini.

cependant, en public, plusieurs de ses ouvrages assez considérables, à l'huile et à fresque, dans la cathédrale, à la Chartreuse, puis ailleurs, soit dans la ville, soit dans l'étendue de l'État de Parme.

Francesco Simonini. *Francesco Simonini*, célèbre peintre de batailles de son temps, fut enseigné par *Spolverini*. *Orlandi* prétend qu'il était élève de *Monti*, et qu'il s'était formé à Florence sur les modèles de Borgognone. Il vécut long-temps à Venise, où il laissa, dans la salle *Cappello* et dans plusieurs galeries, des tableaux remarquablement riches de figures, ornés de belles fabriques, variés par tous les genres de manœuvres et d'actions militaires. *Ilario* forma encore plusieurs autres jeunes peintres de Parme, parmi lesquels on peut ranger, peut-être, *Antonio Fratacci* et *Clément Ruta;* et sans aucun doute l'abbé *Giuseppe Peroni*. Le premier devint, sous direction de *Cignani*, meilleur copiste du style de son maître qu'il ne fût compositeur. *Bianconi* l'appelle peintre de pratique dans le *Guide* de Milan, où l'on voit, ainsi qu'à Bologne, quelques-uns de ses tableaux d'autel. Il ne travailla point pour le public, que je sache; mais seulement pour les galeries, où il tient un rang honorable. Le Ruta se forma de même à Bologne, dans l'académie de *Cignani*, et de retour dans sa patrie, dont il a décrit les peintures, il y servit l'infant Charles de Bourbon, pendant la durée de son séjour à Parme, et passa avec lui à Naples. Lorsqu'il fut de retour à Parme, il continua de travailler avec succès tant qu'il vit la lumière; car, dans les dernières années de sa vie, il devint aveugle.

Antonio Fratacci.

Ruta.

L'abbé Peroni. *Peroni* débuta d'abord à Bologne où il fut instruit par *Torelli*, par Creti et par *Hercule Lelli*. De là,

il se rendit à Rome où il se fit écolier de *Masucci*. Il est donc assez vraisemblable que le coloris de *Conca* et celui de *Giacquinto*, qui étaient alors en vogue, l'avaient ébloui; car, toutes ses teintes participent plus ou moins de ce vert et de ce ton faux. Du reste, c'est un bon dessinateur, et, dans les sujets gracieux, il se rapprocha singulièrement du style de *Maratta*; par exemple, dans le St-Philippe que l'on voit à Milan, dans l'église de San Satiro, puis à la Conception chez les pères de l'Oratoire, à Turin. On peut le reconnaître à Parme, dans l'église de St-Antoine abbé, où il exécuta une très-bonne peinture à fresque, et un tableau d'autel, représentant Jésus crucifié : cet ouvrage fut peint en concurrence avec *Batoni* et Cignaroli. C'est là, qu'il semble plus qu'ailleurs réclamer une place parmi les bons peintres de cette dernière époque. Le Peroni orna l'académie, et fit de nombreux travaux pour son pays, où il mourut dans un âge fort avancé.

Pietro Ferrari.

Pietro Ferrari n'y vécut point aussi long-temps; mais, outre le Bienheureux de Corleone, placé dans l'église des Capucins, il y a laissé d'autres belles peintures dans les édifices publics, et davantage encore chez des particuliers. Il fut imitateur de l'ancienne école de Parme, et de plusieurs écoles modernes (1).

(1) On doit ajouter ici, avec brièveté, les louanges de son maître, mort depuis deux ans, et qui était Pavesan, mais établi à Parme depuis un grand nombre d'années; il avait étudié à Florence sous la direction du Meucci, puis à Paris où on l'avait applaudi et récompensé pour un beau tableau qu'il y exécuta; il devint même l'un des membres de l'académie de cette ville: de retour en Italie, il fut nommé peintre de la cour de Parme, et fit des ouvrages et des élèves qui l'honorent. Le Prométhée

Pierantonio Avanzati.

Plaisance compte, parmi ses peintres, un *Pierantonio Avanzati*, instruit par *Franceschini*, à Bologne. On dit que la faculté d'inventer lui manqua complètement, et que la plupart du temps il se bornait à exécuter les dessins de son maître. *Giovanni Battista Tagliasacchi*, de Borgo San Donnino, sortit de l'école de Giuseppe del Sole, et son génie l'appela au genre de la peinture gracieuse. Aussi, étudia-t-il soigneusement *Correggio*, le *Parmigianino* et le Guide. Il aurait voulu surtout se modeler sur Raphaël, mais sa famille ne consentit point à lui laisser voir Rome. Il vécut, et travailla beaucoup à Plaisance : l'on conserve, dans la cathédrale de cette ville, une Sainte-Famille qui, dans l'idéal des têtes, tient beaucoup du style romain, et n'est point au-dessous de celui des lombards pour le coloris. Ce peintre, si je ne me trompe, eut plus de mérite que de fortune.

Gio. Battista Tagliasacchi.

Enfin, cette nation n'a point manqué non plus de maîtres excellents dans la peinture de genre. *Fabrizio Parmigiano* est vanté par *Baglione* comme un des bons paysagistes de son temps. Il travaillait avec *Ippolita*, sa femme, pour les galeries de l'Italie, allant de pays en pays, jusqu'à ce qu'il fût arrivé à Rome, où il peignit quelques vues de forêt avec des anachorètes, et même quelques églises ; il y mourut dans un âge peu avancé. Son style était plus idéal que vrai ;

Peinture de genre. Fabrizio Parmigiano.

délivré par Hercule, qui fut placé dans l'académie, et le grand tableau représentant les Portraits de la famille royale de l'Infant Don Philippe, duc de Parme, justifient la réputation dont il jouissait pendant sa vie, et qu'il conserve après sa mort. Le nom de ce peintre était, Giuseppe Baldrighi, et il mourut à Parme à l'âge de 80 ans.

observation que l'on pourrait faire à l'égard de tous les peintres qui précédèrent les Carraches : mais il était spirituel et soigné. Il y eut aussi un *Gialdisi*, de Parme, qui, ayant toujours vécu à Crémone, est placé par Zaist au nombre des professeurs de l'école crémonaise. Cet écrivain raconte que ce fut un grand peintre de fleurs ; il les disposait sur de petites tables, couvertes de riches tapis, et sur lesquelles il plaçait souvent des instruments de musique, des livres, ou des cartes à jouer, avec une vérité si frappante et avec de si belles teintes, qu'il a su tirer de tous ces petits détails une grande célébrité. Nous devons rappeler aussi *Felice Boselli*, de Plaisance qui, instruit par les *Nuvoloni*, devint un peintre de figures fort médiocre dans ses inventions, quoiqu'il eût le talent de copier même les peintres anciens, de manière à tromper les yeux les plus exercés. Guidé par son génie, il se livra à l'imitation des animaux, tantôt couverts de leur peau, tantôt tels qu'on les expose dans les boucheries ; il y ajouta, en outre, des oiseaux et des poissons, disposés avec ordre et coloriés avec vérité. Les palais de Plaisance renferment une quantité de ces peintures ; car *Boselli* vécut plus de quatre-vingts ans, travaillant, continuellement mais de pratique et avec rapidité ; ce qui fit que ses ouvrages n'eurent pas toujours un égal mérite. N'oublions pas ici *Gian Paolo Pannini*, auquel j'ai déja rendu justice en parlant de l'école romaine, où il se forma, et enseigna à son tour. Il eut une réputation méritée pour sa grande habileté dans les perspectives, et pour la grace inexprimable qu'il sut donner aux petites figures qu'il y ajouta. On voit plusieurs essais de son pinceau dans sa patrie, où ils furent envoyés de Rome, et parmi

Gialdisi.

Felice Boselli.

Gio. Paolo Pannini.

ceux-ci se trouve, chez les pères de la Mission, un tableau d'autant plus précieux, que les figures y sont en grandes proportions, contre la coutume de l'auteur. Il a pour sujet les Marchands chassés du temple par Jésus. L'architecture y est du plus haut style; les figures pleines d'esprit et de variété. M. le Prévôt, comte *Carasi*, qui a donné une description fort bien faite des *peintures publiques de Plaisance*, dit expressément qu'il est l'*unique* parmi les peintres déja morts, duquel cette ville puisse se glorifier. Cette disette ne doit point être attribuée au climat qui abonde en grands génies, mais peut-être au défaut d'une école locale; défaut qui a peut-être été d'une grande utilité à Plaisance. Que l'on parcoure seulement le catalogue, par lequel M. Carasi termine son livre, et qui contient les noms de tous les peintres qui travaillèrent, l'on pourra juger alors, s'il y a aucune ville en Italie, à l'exception des capitales, qui soit aussi richement ornée par les meilleurs peintres de toutes nos écoles. Si elle eût eu ses maîtres particuliers, ceux-ci, pour un bon élève, lui en auraient formé vingt médiocres, dont les ouvrages auraient rempli les palais et les temples, ainsi qu'il est arrivé à tant de villes du second ordre.

De même qu'il suffit à un État d'avoir une université pour les belles-lettres, il lui suffit d'avoir une académie pour les beaux-arts, surtout, lorsqu'elle est fondée, alimentée et encouragée comme celle de Parme.

Don Philippe de Bourbon, qui, en 1757, était le dixième souverain de sa principauté, donna naissance à cette académie, et le prince, son fils, qui gouverne aujourd'hui (1796), n'a cessé de chercher à l'accroître

et à la favoriser (1). Rien n'est plus capable de reveiller parmi nous le bon goût de la peinture, que la manière dont les prix y sont décernés. Le sujet du tableau une fois proposé, on appelle au concours non-seulement les jeunes peintres de l'Éat de Parme, mais aussi les étrangers : ce qui excite de toutes parts l'émulation des étudiants les plus laborieux et les plus habiles; tous ambitionnent de figurer au concours de Parme. Les réglements de ce concours, l'intégrité et l'expérience des juges, la forme même du jugement, excluent tout soupçon, que le tableau qui remporte le prix ne soit pas celui qui en est le plus digne. L'auteur en est généreusement récompensé; mais la récompense la plus flatteuse est celle d'avoir été jugé le premier parmi tant de concurrents, et dans une si imposante assemblée. Cela seul suffit pour être distingué de la foule des artistes, et, quelquefois même, pour parvenir à la fortune. Le tableau couronné reste pour toujours dans l'une des salles de l'académie, avec ceux qui ont remporté les prix dans les années précédentes; et cette collection sera toujours d'un grand intérêt pour les amateurs des beaux-arts. Depuis que les imitateurs du Cortona ont commencé à perdre de leur influence; imitateurs qui, sous des noms divers et dans des sectes différentes, occupaient tant de place en Italie, nous voyons s'opérer sous nos yeux une sorte de crise, qui, pour le moment, donne plutôt l'impulsion à des tentatives de styles nouveaux, qu'elle ne produit un style dominant qui puisse caractériser le siècle. Ainsi, on lit

(1) Les professeurs qui en font partie, sont indiqués par le P. Affò dans les opuscules dont on a vu les citations dans ce chapitre.

dans cette collection, mieux que dans aucun livre, quel est l'état actuel de nos écoles, quelles sont les doctrines qui se propagent le plus, quel genre d'imitation règne maintenant, et avec quel degré de liberté. Où l'espérance de retrouver l'ancien art du coloris se laisse entrevoir; quels avantages la peinture a retirés de la copie des meilleurs tableaux, répandus par la gravure, et des principes des maîtres, propagés par les estampes. Je sais qu'à cet égard il existe des manières de penser diverses, et si j'interposais ici mon propre jugement, il ne donnerait de poids à aucune de ces opinions opposées. Je me contenterai de dire, qu'en considérant que l'on se conforme aujourd'hui à la raison, autant que l'on se laissait maîtriser auparavant par la pratique, je me livre plutôt à l'espérance qu'à la crainte, relativement aux progrès de la peinture.

FIN DU TROISIÈME VOLUME.

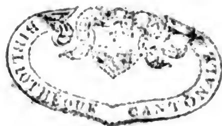


TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME

FIN DU [illegible]

